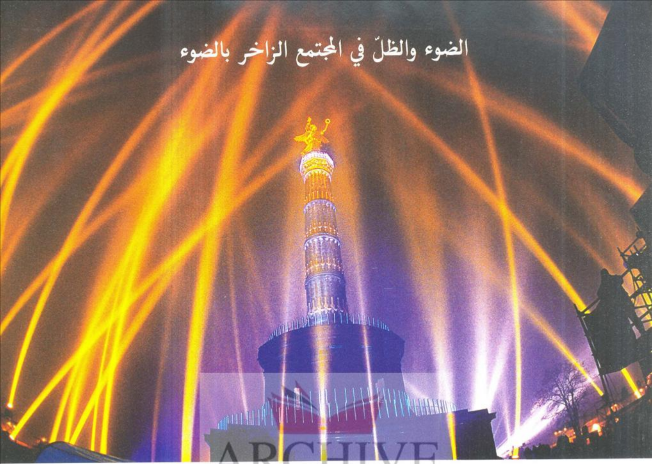
الضوء والظلّ في المجتمع الزاخر بالضوء



أولريش لاند

جاءنا عام ألفين، أوّل ما جاء، ظاهرةً ضوئية. فمما ابتدع مئتان وخمسون كشّافًا ضوئيًا يعمل بغاز الزينون وخمسمئة وخمسون مصباحًا أزرق خاصًا من حول عمود النصر ببرلين في ما يشبه كاتدرائية ملوّنة متحرّكة في سماء ليلة رأس السنة. فأطلقت شتّى أنواع الأضواء الملوّنة الوهّاجة في السماء بارتفاع عدّة كيلومترات حتّى بلغت السحب. وتجمّعت أقواسًا متقاطعة مضيئة فوق النار الأسطورية التي اشتعلت برهة وجيزة في تلك الليلة. غير أنّ هذا «البناء الضوئي ذا ثلاثة الملايين واط» جاء أقلّ ألقًا مما أراد له أصحابه، في كلّ حال؛ فقد حدّ ضبابُ برلين من مدى الرؤية، وابتلع «أكبرَ عرض ضوئي في العالم». وخلطه بحساء قوامه الضباب والضوء المتشتّت.

ولا تعجبنّ، على أيّة حال، من أنّ يتّخذ الإنسان الضوء وسيلة للدلالة على حلول سنة جديدة أو ألفية جديدة؛ فالضوء يشعّ في أوّل أيّام الحياة وفي آخرها. فما أنْ يخلّف الوليدُ الجديد عتمة قناة الولادة وراءه حتّى يلمح ضوءَ العالم. وحين يُنزل الإنسان في القبر، يهتف مشيّعوه «عسى أنْ ينير له الضوءُ الأبدي». فالضوء كان الشرارة التي أشعلت نار الحياة ذات يوم، وهو ما يزال الضمانة الوحيدة لاستمرارها. الضوء هو الوقود الذي يشغّل الإنتاج للمادّة الحيوية في أوراق النبات الخضراء. يحوّل يومًا فيومًا ملايين المرّات في المعامل الشمسية الحيوية للنبات، في خلايا شمسية حيوية لا حصر لها. تعمل بطريقة التمثيل الضوئي بإتقان لم يبلغه الإنسان بعد: تُحوِّل الطاقة الضوئية إلى مادّة نباتية. تصنع السكّر. فهي تنتج الغذاء باستخدام مضخّة للإلكترونات سريعة سرعة شديدة، تعمل بالضوء. وسيظلّ الأمر على هذا الحال طالما أنّ الفيضانات الجديدة للأشعّة فوق البنفسجية المخترقة لطبقة الأوزون المتناقصة السُمْكِ على نحو واضح لم تصب

► 31 – 12 – 1999، برلين تحتفل بحلول الألف الثالث: «فنّ في السماء»، عرض ضوئي من 3,8 ملايين واط من حول عمود النصر

النبات بالحروق، ولم تقتل الطحالب البحرية ذات المكانة المتقدّمة منذ الأزل بين عمّال الضوء. وتوشك قوّة الضوء التي لا تُقهر أنْ تؤول، على أيّة حال، إلى الضدّ المميت بعدما طفقت قعار الأوزون تتّسع الواحدة تلو الأخرى. فالضوء يكاد يغدو اليوم خير مثال على الخير الذي إنْ زاد عن حدّه انقلب إلى ضدّه.

وقبل أنْ ينتهي الأمر إلى ذلك من غير رجعة هبّ الألبّاء من بين المشتغلين بالكيمياء الحيوية ساعين إلى صنع آلات تشبه هذه الآلات النباتية الضوئية الصغيرة، وإلى الاحتيال على الطبيعة، بسرقة سرّ التمثيل الضوئي منها، وحازوا في ذلك نجاحًا بيّنًا، غير أنّهم ما يزالون بعيدين عن الإفادة من اختراعاتهم في مجال الصناعة واستغلال الطاقة الناتجة استغلالاً اقتصاديًا.

والضوء، بعدُ، غير مرئي، غير أنّه يتيح الرؤية. هو مزيج مركّب يتراوح من الأشعّة تحت الحمراء وحتّى فوق البنفسجية، ومن ذلك الطيف من الألوان الصارخة الواقعة بينهما. وهو تيّار خالص من الطاقة، وحامل بديع للمعلومات. إلاّ أنّه، في الوقت نفسه، عسير على الاستكشاف. فلعلّ الضوء هو الظاهرة الوحيدة التي حبتها الفيزياء، وهي الواضحة عادة وضوحًا شديدًا، منهجين في التفسير متقابلين تقابلاً تامًا، كلاهما وجيه معقول: نظرية الجُسيمات ونظرية الموجات. فالضوء، من جهة، جُسيمات، وهو، من جهة أخرى، شعاع غير مادّي. فهذان منهجان يجتمعان رغم أنّهما متضادّان.

ثمّ إنّ الضوء في ذلك جميعه سريع سرعة شديدة، وإذا ما انطلق من عقاله سافر سفرًا لا انتهاء له، يقطع في الساعة مليار كيلومتر، أو يزيد. فإذا أردنا أنْ نبلغ هذه السرعة بأكثر سيّاراتنا سرعة اقتضى ذلك منّا أوّلاً أنْ نعدّل فيها تعديلاً كبيرًا، ثمّ إنّ كتلتها تزداد بازدياد السرعة، فكلّما دنونا بسرعة السيّارة من سرعة الضوء زادت كتلتها، وصرنا في حاجة إلى طاقة أكبر لتحريكها. ومع ذلك، ومهما بذلنا من جهد، فلن نبلغها البتّة، سرعةَ الضوء.

والضوء ظاهرة قصوى، له أكبر سرعة معروفة لدينا. فلا شيء أسرع منه، إنْ لم يكن ضوءًا، إنْ لم يكن موجة كهرومغناطيسية. غير أنّ هذا الشيء السريع في حاجة إلى زمن كذلك. فضوء الشمس، مثلاً، يحتاج إلى سبع دقائق حتّى يصل إلينا، فيكون عمر الشمس، عندما نراها، قد تجاوز بسبع دقائق وقت المشاهدة؛ ومن يدري إنْ كانت الشمس عندئذ على الحال التي كانت عليه قبل سبع الدقائق، بل إنْ هي ما زالت موجودة أصلا؟ وكلّما بَعُدَ الجسمُ المضيء في الكون طالت المدّة التي يقضيها الضوء في السفر، وكانت المعلومات التي تصلنا أقدم. فنحن لا نعرف البتّة الحالة الحقيقية لتلك الأجرام الموجودة بعيدًا في الكون، ولن نعرفها يومًا. فصورة الجوزاء، مثلاً، والتي نراها اليوم، قضت خمسة عشر قرنًا تعبر الفضاء حتّى وصلتنا. فقد كانت انطلقت من النجم يوم طفقت الإمبراطورية الرومانية، هنا على الأرض، تنهار، وشرعت الشعوب تتفرّق أيدي سبأ.

والضوء، كذلك، نظرة، بارقة نور تكشف الماضي، آلة زمان تنتقل بنا إلى مهد الكون. فقد أفلحت مَراقب تعمل بالإشارات اللاسلكية منذ زمن غير بعيد في اكتشاف أقدم الأضواء في الكون وأكثرها إشعاعًا، وهي ما يسمّى كوازار أو النجوم الزائفة التي تقع فعليًا على حافّة الكون، ويبلغ بعدها مقدار عشرة أس ثلاثين من الكيلومتر. أمّا ضوؤها، وهو أشدّ وهجًا من ألف مجرّة مجتمعة، فقطع أربعة عشر مليار سنة حتّى وصلنا، وأحسب أنّ هذه هي البداية الأولى للكون.

وليس الضوء السبب في الحياة والطاقةَ الأصيلة فيها وحسب، وإنّما هو الآلة التي تضبط زمن الحياة كذلك. وهو مؤشّر للزمن يُركن إليه، يمكّن الكائن من الإحساس بالتزامن، وبإيقاع الحياة، وبتغيّر أوقات اليوم وتقلّب أوقات السنة.

وطبيعي أنْ يعرف الطبّ منذ حين بعيد أنه يمكن باستخدام ضوء يشبه ضوء الشمس علاج اكتئاب الخريف وإرهاق الشتاء علاجًا شافيًا. فالضوء هو الفتنة بعينها، يضفي على الحياة رونقها وقوّتها، ويوقظ الروح وينيرها. ويوم تعشى العيون يهبّ الضوء معينًا، فيأتي على هيئة أشعّة الليزر، أداةً جراحية تعين أعضاء البصر لدينا على الرؤية من جديد.

وإذا ما نظرت إلى الكائنات العاديةِ الإبصار، النهارية النشاط، ألفيت الضوء يجمّل لها حياة الليل أيضًا: أضواء، ومصابيح، وقناديل، ونجوم، وأقمار تضيء جميعًا فتَصْرِفُ الخوفَ من العتمة. وكان أفلاطون يتأمّل في كهف معتم، غير أنّه استسلم لفتنة الضوء. وظلّ الضوء عنده، في كلّ حال، إلاهيًا ومستعصيًا على الأفهام، واستخلص من العتمة فكرة الخير: نقي، وساطع، وصاف، حقيقي ومعقول.

وشأن أفلاطون وشأن أتباعه كشأن الأديان كلّها من غير ما استثناء، إذ خلب الضوءُ لبّها جميعًا. وتضفي فيزياء الضوء على ميتافيزيقا الضوء جلال رمز ديني سامٍ: «الله نور السموات والأرض» (سورة النور، 35) في الإسلام، وهالة القديسين، وضوء الأضحية، ونجم بيت لحم، والضوء الأبدي في المسيحية. وترى، بعدُ، البريقَ الرائع سامقًا في السماء، مهلّلا يكسو المباني المقدّسة. فلستَ تجد بناءً تاريخيًا تشغل النوافذ فيه مساحة كبيرة – قياسًا إلى مساحة قاعدته – مثلما هو الحال في الكاتدرائيات المبنية على النمط الغوطي. فالمحراب والقسم الأوسط من كاتدرائية كولونيا، مثلاً، يكادان يكونان حائطين مضيئين: فما ضنّ معماريو القرون الوسطى ولا أصحاب البناء بمال أو جهد من أجل أنْ يدخل الضوء إلى بيوت الله العالية هذه. غير أنهم ألفوا ضوء النهار ساطعًا أكثر ممّا يجب، دنيويًا أكثر ممّا ينبغي، فعمدوا إلى سبل تخفّف من وَهَجه: فالزجاج الملوّن باللون الياقوتي القاني، أو بالأزرق المائل إلى البياض، وبالأخضر خضرة الزجاجات، وبالأصفر الذهبي المشعّ، والذي صُنعت منه التماثيل والنوافذ المزخرفة يتيح للضوء النفاذ، غير أنه يمرّ قبل هذا بتماثيل القديسين الاتقياء وبالمشاهد الاحتفالية. فيكون في ذلك عُماد له. ضوء لا ينبغي له أنْ يأتي من العالم الدنيوي الموحش بشيء، ضوء أهلٌ لله، ضوء يعجب الله. وهذا، في كلّ حال، تكبّر عجيب على الطبيعة التي ليس من شأنها سوى تسبيح الله، لا تتّخذ في ذلك إلاّ أبهى الألوان أبدًا. أمّا هنا، في الكنيسة، فليس لها أنْ تدلف داخلة. فقد خُصّ الضوء بمهمّة محدّدة، هي أنْ يكون المضيء الخدوم لعبادة الله التي تجري تحته، في القسم الأوسط من الكنيسة. فالتنوير الديني يأتي بكلام الله وأمره إلى الكنيسة، فينبغي إبطال كلّ منافسة، أو تخفيف أثرها، في الأقلّ. أمّا الغاية في كبح الدين المسيحي للضوء فقد بلغها الرهبان البندكتيون، إذ أقبلوا على نوافذ كنائسهم المتّسمة، فدهنوها باللون الأسود، فغطّوها، وابتدعوا شبابيك داكنة مزخرفة رائعة. فأطفؤوا بذلك ضوء النهار الهادئ الساطع الأبدي، مهما بلغ سطوعه.

وفي الثورة الفرنسية حاسب الثوّارُ واحدة من أهمّ المكاسب الإقطاعية حسابًا عسيرًا. فقد كانت شوارع باريس مضاءة قبل الثورة بالقناديل، تكشف عن الشخوص الداكنة، عن الثوّار المتهامسين في العتمة. فما أنْ تجمّع هؤلاء على هيئة كتل بشرية، وعادوا إلى المدينة، حتّى سدّدوا ضربتهم، وأطفؤوا السلطة الممثّلة بالضوء، فاستتبّت العتمة، والفوضى، والحرّية. وصار على النظام المنسّق تنسيقًا تامًا أنْ يتقبّل ما آل إليه من تفكّك. وكان تعليق الخصوم على أعمدة القناديل أعلى الواجبات منزلة عند اليعاقبة، وهم جماعة سياسية إرهابية من الثوّار آنذاك، فاقتلعوا المصابيح بغلظة عن أعمدتها، ثمّ علّقوا على الأعمدة التي غدت عاطلة من القناديل النبلاءَ بالدرجة عينها من الغلظة، وكانت دعواهم في ذلك أنْ «علّقوا الأرستقراطيين على أعمدة المصابيح».

ولكنّ ضوء الحاكمين الذي اجتهد اليعاقبة في تدميره أشدّ الاجتهاد، أُعيد في السنوات اللاحقة إلى سابق عهده من غير ما عناء. فها هم مصمّمو احتفالات هتلر، مثلاً، يخرجون للجماهير اجتماعات الحزب كأنّها ترانيم ضوئية باستعراضات ضوئية كبيرة في سماء نورنبيرغ ليلاً، واستخدموا لذلك المصابيح الكاشفة للمدافع المضادّة للطائرات. وألقت هذه القباب المضيئة التي صمّمها ألبر شبير، مصمّم الاحتفالات الضخمة لهتلر، على كلّ حال، بظلالها حتّى على الاستعراض الضوئي الأخير ببرلين الذي أُقيم بمناسبة حلول الألفية الجديدة، فكأنّما اصطبغ بلون مزعج غير لونه الأصيل. وكان هتلر نفسه أكثرَ على نحو متزايد من استخدام الصور البلاغية المشتملة على الضوء في كلامه: «فالجنس اليهودي المتآمر على العالم يمثّل الظلمة باعتباره العدوّ اللدود لكلّ ضوء». وإزاءه يقف «جنس الضوء الشمالي» متّخذًا هيئة رجل. فالعبقرية الآرية تشعّ منتصرة على قوى الظلمات. وجاء استخدام النازيين للضوء أمام الخلفية السوداء للأحداث: حريق الرايخ، إحراق الكتب، إحراق كنس اليهود. ثمّ سياسة «الأرض المحروقة» التي مورست أثناء حريق العالم المسمّى الحرب العالمية الثانية.

فلا عجب أنْ يتّخذ النازيون الجدد النار وسيلة من وسائلهم. بل وحتّى الحركة المناهضة للحرائق وللقتل ذي الدوافع العنصرية اتّخذت، إلى حدّ بعيد، الضوء عقيدة لها: فقد جابهت بسلاسل البشر الحاملين الأضواء هجمات المولوتوف، واجهت بالشموع الجحيمَ، وما بدت هذه الأضواء الصغيرة خافتة إزاء مشاعل النار النازية!

وكان كاسبر شوت من بامبيرغ كتب عام 1671 عن قدرة

اللاتيرنا ماجيكا، آلة عرض الصور الأولى، قائلاً: «يمكن باستخدام هذا الفنّ منع كثير من المارقين من اقتراف كثير من المعاصي، وذلك إذا ما صوّر المرء الشيطانَ على مرآة، وعرضه في مكان مظلم». غير أنّ هذا الاختراع الذي ظلّ يعدّ طيلة مئتي عام أعظم عرض ضوئي بهت آخر الأمر. فقد غدا عرض الصور أكثر حيوية، وحركة، وتأثيرًا بمرّات ومرّات، وذلك في نهاية القرن التاسع عشر، يوم جاءت الصور من وراء اللوحات الزجاجية المشبعة بضوء الغاز، وأُسقطت على الشاشات التي غدت مذذاك خشبات المسرح العالمي، يوم أحدثت الألعاب الضوئية جلبة كجلبة المسرح. غير أنّها ما لبثت، بعد خمسين عامًا، أنْ بدت كالمتجمّدة بالقياس إلى ما اتّسم به الضوء المرتعش لصور التلفاز المنبعثة في غرفة الجلوس من وفرة غامرة وسرعة في الذبذبة. فغدا التلفاز كأنّه ستارة مثبّتة على الحائط، يصدر خليطًا من الصور الضوئية المبعثرة والناعمة. فهذا تجمّد نشأ عن الحركة.

وقصّة الضوء المنبعث من مصادر ساكنة قفزت في السنوات القليلة الماضية قفزة كبيرة إلى الأمام، قفزة إلى السكون. فآخر قيّم على منارة في جمهورية ألمانيا الاتّحادية أنهى خدمته في الثلاثين من شهر سبتمبر من عام 1986، ونزل الخمسة والعشرين درجة، نزلته الأخيرة من مكان عمله المشرف على خليج إيكرتفورد، وحلّ محلّه زميله الحاسوب. ومن البديهي أنّ ذلك لا يهوّن البتّة من شأن الوظيفة المعروفة للضوء منذ خُلق البشر في توفير الأمن للناس وإعانتهم على معرفة الاتّجاهات. فما تزال الأضواء تشعّ على شواطئ العالَمين القديم والجديد ساطعة شأنها دائمًا، وتتحوّل المطارات ليلاً إلى بحر متألّق من الأضواء، وتبدو مصابيح السيّارات الأمامية والخلفية شرائط بخارية متفلورة في الهواء في الصور الليلية للوس أنجلوس، وباريس، وبرلين، وبوكستهوده. وتجد تقاطعات الطرق السريعة وملاعب كرة القدم غارقة في ضوء ساطع صادر عن مصابيح الهالوجين ذات البخار المعدني، بقوّة تعادل ملايين الشمعات.

أمّا نار بروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة وأعطاها للناس، النارُ بوصفها إنجازًا حضاريًا، بل باعتبارها أوّل إنجاز حضاري مطلقًا، فما عاد لها شأن، وارتقت اليوم إلى شيء كمالي، تتأجّج الآن في مدافئ الدارات الفخمة، القائمة خارج المدن. أمّا في المدن فيحتفى بضوء آخر: فثمّة تضيء أنابيب لا تسخن، ويميل ضوؤها قليلاً قليلاً إلى الرمادي، قليلاً إلى الزرقة، وهي لا تتأجّج، ولا تتوهّج، ولا ترى فيها شعلة ولا حتّى سلكًا مشتعلاً. فأينما ولّيت بصرك: إلى غرف الجلوس، إلى المكاتب، إلى أبهاء محطّات القطار، وإلى ردهات المصانع، فالأضواء الغامرة وطوفان الأضواء في حياتنا العامّة تتشكّل على نحو متساو وذي شكل واحد إلى أبعد الحدود: فهذا هو التوحيد الساطع، تصنيع الضوء.

أمّا الأداة الرئيسة في هذه الثورة الصناعية في مجال الإنارة فهي مصباح النيون. فقد أتاحت هذه المصابيح ما كان يُحسب مستحيلاً: ضوء بدون ظلّ. فكان لها، لذلك، أنْ تدرجت، واتّخذت لنفسها مكانًا تحت سقف المطابخ في الستّينات، وأضاءت ذقونًا غير حليقة، ومشروبات حاذقة المذاق، وأسماك الأحواض المائية الرقيقة. وهي تضيء بقوّة لا تقلّ عن ألف وخمسمئة لوكس المكاتبَ الكبيرة، لأنّه يُحسب أنّ العاملين يُحفزون بذلك إلى العمل بطاقة قصوى، غير أنّهم، في الحقيقة، يشرعون في الإغفاء. فإنْ لم تتكيّف العيون، وصار عليها أنْ تعتاد التحوّل الدائم من الساطع إلى المعتم، أصابها الإعياء.

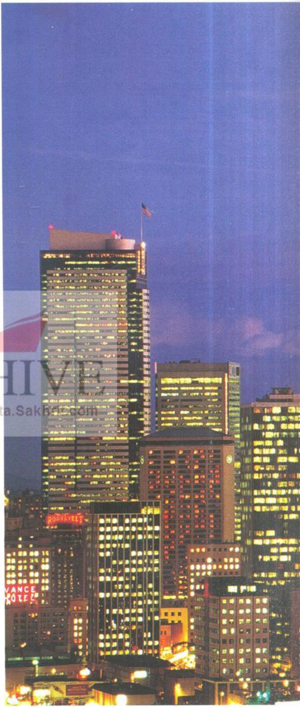
فإذا ما انطفأ هذا الضوء المفرط في الحضارة خرج الإنسان من ضوء التكنولوجيا العالية إلى العتمة. عندها سيعود إلى لقاء النار وتوهّجها، وتأرجحها، ورقصها. ومَن يدري، فربّما عادت ألسنةُ النار فألهبت نار الغرائز التي غدت مهذّبة لتعود فتشتعل وتغوي. في العتمة، تحلو للروح النجوى. ولن تتأجّج نارُ روح العصر طويلاً، في كلّ حال. فما عاد روح العصر يستنير بضوء الشموع أو بالمصابيح الصفراء الساخنة، فقد غدا مجاله ساطعًا وهّاجًا، فهو لا يعاشر أصل الضوء، النار. أمّا أبناء روح العصر هذا فيتسمّون باسم المادّة التي تنير فيهم: جيل النيون. ويفخر هذا الجيل بنفسه ولا يكنّي، ولا يدخل في صناعة موادّه المضيئة إلاّ أفخر الموادّ: البخار المعدني، والهالوجين، والكريبتون. فإليك ضوء قدر ما تشاء، وقت ما تشاء، هذه هي الخدمة الرئيسية التي يقدّمها مجتمع الخدمات. وهو ضوء لا يتبعثر حين يضيء، لا يشعل ولا يشتعل، ولا يخبو، فعّال. فليس ينبغي على أحد بعد أنْ يشتّي على ضوء الشموع قرير القدمين، فالضوء طوع الأمر.

وقبل عدّة سنوات نشرت صحيفة فرانكفورتر ألغماينه

تسايتونغ صورة ركّبتها من عدد من الصور التي التقطتها الأقمار الاصطناعية للأرض ليلاً . فبدت فيها أميركا الشمالية ، ووسط أوروبا ، والخليج العربي ، واليابان واضحة كأنّها جزر ضوئية وسط اللون الأسود الذي يطغى على مساحة تلك الخارطة الليلية . فليس تكاد توجد وسيلة أوضح لتصوير الفارق بين دول الشمال والجنوب . فجنوبَ خطّ العرض الأربعين تسود عتمة العالم الثالث . وفوق هذا الخطّ تلفي فتنة وتوهّجا حتّى تصل خطّ العرض الستين . ثمّ يسود شمال ذلك وحتّى القطب الشمالي السوادُ مرّة أخرى . فهذا دليل ضوئي على إهدار الضوء في مناطقنا ، على إدمان المجتمع الزاخر بالضوء على الضوء . فانظر إلى صورة الضوء في مدن أميركا الشمالية الساعة الثالثة صباحًا ، مثل نيويورك : فأينما نظرت في الأبراج السكنية العالية ألفيت الضوء ، وهو لا يغيب إلاّ عن غرفة واحدة في كلّ شقّة : غرفة النوم .

فنحن نسبح في الضوء . ويتعلّق فوق مدننا الكبيرة ليلة فليلة ناقوس ضوء يُرى من أبعد المسافات . ففي الولايات المتّحدة ، مثلاً ، أحسبُ أنّ سبعين في المئة من الإضاءة الخارجية الليلية يتبدّد من غير ما نفع . ويساوي ذلك قيمة من الطاقة تبلغ 104 ملايين طنّ من الفحم الحجري في السنة . وهذا يزيد كثيرًا على الاستهلاك الكلّي للطاقة لكثير من دول العالم الثالث . ولم تقع بعد أزمة شرسة في الطاقة تحدّ من قوة هذا العرض الضوئي الذي تراه كأنّه ضباب من الضوء مترام . وقوانين ضبط غازات الاحتراق لا ضوابط فيها لتلوّث الضوء ، نهيك بأنْ يكون فيها منع للإنارة .

وفي مطلع التسعينات طوّر مختبر لورنس ليفمور الوطني ، وجامعة كولورادو ، وشركة سبيس ماركتنغ ما أسموه «منصّات الفضاء البيئية» . وهي منصّات تُطلق كالأقمار الصناعية إلى الفضاء . وثمّة تفتح رقاقة حملتها معها نصف قطرها 1.6 من الكيلومتر . إذا ما نظرتَ إليها من الأرض بدا حجمها كالحجم الظاهري للقمر حين يكون بدرًا . والباقي بعدُ أعظم : فإذا ما سقط الضوء على هذه الرقاقة بدا هذا الجدار الإعلاني الكوني أشدّ وهجًا من القمر ، وفاق في إنارته كلّ الأجرام السماوية الضعيفة الضوء في سماء الليل . وأفضت الاحتجاجات الشديدة التي جاءت من بلاد الله جميعًا على هذه المساحات الإعلانية الفضائية المضيئة إلى أنْ صُرف النظر عن صنعها ، مؤقّتًا . فالمشكلة هي أنه لا توجد أيّة عوائق قانونية لإنارة السماء على هذا النحو التجاري .



العتمة في النهار تُفزع الكثيرين: كسوف جزئي للشمس، الكويت في 24-10-1995

ويتناهى إلى سمع المرء أنّ مشاريع تجميل الكون التالية المشابهة توشك أنْ تبدأ، فالسلام على موسيقى المساء في ضوء القمر.

وفي المساء يستأنف الضوء على نحو بريء لَعوبٍ عمله النهاري الدؤوب في خدمة المجتمع الزاخر بالضوء. فالضوء يراك دائمًا حتّى في ساعات الليل، يطاردك بمشاعله الدعائية، لا يرفع بصره عنك. فأنت مستخدم اللوكس، المضاءُ كليّة، المعرّض للضوء تمامًا.

ولكنْ حذارِ: خطر التعتيم؛ فمسألة الإنارة الدؤوبة هذه في المجتمع الزاخر بالضوء تنضوي على غدر مضاعف، فهي



تغرق على هذا النحو نفسها وخلفيتها معها في العتمة. فهي معقّدة، كما يشكو المخطّطون لها، معقّدة ولا يمكن الكشف عن تفاصيلها جميعًا، ولا حتّى جزئيًا. وخلا ذلك: فالمرء يؤثر استخدام الضوء للإنارة على استخدامه للتنوير. وقد كان إرنست بلوخ كتب: «إنّ هذا الضوء الكثير لا ينفع إلاّ في تبيّن العتمة». وقال برتولت بريشت: «إنّ القدرة على رؤية مصادر الضوء، والإظهارَ الواضح للمصابيح يمكن أنْ يكون وسيلة لمنع نشأة الأوهام غير المرغوب فيها». غير أنه كان يعظ صمًّا، كما وعظ قبله المثلُ الشعبي القائل: «المرء يرى مَن يكون في النور، أمّا أولئك الذين في الظلمة فلا يراهم». ونلغو بترداد هذا المثل، ونمضي في تركيب عالمنا المليء بالصناديق السوداء المضيئة.

فالضوء الساطع يبهر، يورث إفراطًا في الإنارة، فالذي ينير نفسه بهذا القدر الكبير إنّما يقصد إلى إخفاء أمر ما. فالضوء الطاغي يحجب النجوم، وضوء الشمال، والثقوب السوداء في السماء. ففوق المدن الكبيرة تكون السماء أكثر إنارة ليلاً بخمسة وخمسين مرّة تقريبًا، ممّا تكون عليه فوق المناطق الطبيعية، فبينما ترى هنا نحو ألفين وخمسمئة نجم، لا ترى فوق مدننا سوى عدّة عشرات من النجوم.

فعقيدة الإنارة في عصر ما بعد الحداثة تقول بإضاءة الفراغ، بإضاءة بؤس الحياة اليومية. اللعب بالألوان، واستعراضات الألعاب النارية، الستروبوسكوب، ونجوم الليزر، وأضواء خشبات المسرح، والأضواء الكاشفة، مشاهد ومساحات ضوئية: فحيث العدم هات ضوءًا، ضع لونًا. فهذا هو الإبهار المشعّ. فالضوء يوشك أنْ يغدو ضدّه، قطبية خدّاعة. شحٌّ في الإنارة ناشئ عن الإفراط فيها؛ إذ عندما تضيء الواجهةُ ساطعة لا ينظر أحدٌ بعدُ وراءها، فالضوء كما قلنا، فعّال، من غير ما عيوب، من غير ما ذبذبة.

فإذا ما صحّت النظرية القائلة بأنّ الإفراط في الإنارة يفضي إلى نقص فيها، وإذا ما جرى على الضوء ما جرى على قعرة الأوزون، ولو مبدئيًا، فإنّ الظلّ سيستولي على الضوء نفسه: سيأتي الضوء وهّاجًا، وسيُسقط الظلَّ علينا، ويعود فيسقطنا على الظلّ. غير أنّه لن يعكس الظلّ الرائع لجسم وحده، وإنّما قد يكون الظلّ عامًّا شاملاً. يوشك الظلّ أنْ يغمرنا. ولكنْ، وحتّى يحين ذلك، سنبقى نضيء، نلعب بعدُ بالضوء والظلّ برهة من الزمن، نبعد به سوادَ التشاؤم الحضاري.

الضوء والحقيقة – الضوء والجمال

تأمّلات عفوية في الشعر، والفلسفة، والدين

فيرنر شترودهوف

«مزيدًا من الضوء». هذا، فيما يزعمون، آخر ما قاله غوته من كلام. وتكشف هذه العبارة، على أشدّ الأنحاء بساطة، ما يكتنف عليه الضوء من معنى مزدوج: فهي تعرض، من جهة، للقيمة الفيزيائية لمادّة لا تتيسّر الحياة من غير ما تشتمل عليه من طاقة، وتلمح، من جهة أخرى، إلى البعد الميتافيزيقي، إلى المعنى الرمزي للضوء، وإلى قربه من أوائل الأشياء وأواخرها.

أمّا غوته فلم يرد بطلبه الأخير ذاك سوى أنْ تُفتح الستائر عن نوافذ غرفته. ولم يعد ثمّة شكٌ في هذا الفهم، لا يغيّر في ذلك محاولات غير واحد من مترجميه للتأويل والتفسير. ويؤكّد ذلك أنّ الشاعر نقل قبيل وفاته لسكرتيره المخلص، إيكرمان، نظرته المجملة للبعد الفكري الديني للضوء: «أحني أمامه، يريد المسيح، بوصفه الوحي الإلهي لأسمى مبدأ في الأخلاق. وإذا ما سُئلتُ إنْ كان من طبعي أنْ أقدّس الشمس، قلتُ مرّة أخرى: قطعًا، إذ هي الأخرى وحي من الأسمى، بل هي أعظم ما يتاح لنا نحن أبناء الأرض إدراكه. أعبدُ فيها الضوء، وقدرة الله الخلاّقة، والتي هي العلّة الوحيدة لحياتنا، ولحركتنا، ولكوننا، ولوجود النبات والحيوان معنا».

وها هو الفيلسوف بولتن، ابن أواخر العهد الكلاسيكي، يهتف في القرن الثالث الميلادي: «ولدنا لنرى، وللنظر خُلقنا، فمَن له عينان، فلير وليدرك، ما كانت العين لترى البتّة لو لم تكن ذات طبيعة شمسية». ولم يخالفه شيلر في نظره إلى الأشياء:

«يا لها من هبة سماوية نبيلة
ضوءُ العين
كلّ حيّ يعيش
من الضوء، وكلّ مخلوق سعيد

الفرح، والسعادة، والضوء. فهذا مَشْمَس تتسفّع فيه الأرواح، ينزع إلى المثالية، سعى إليه كذلك هيردر، وأقبل عليه بهمّة في اتّحاد شخصي من صنع القدر بوصفه رجل دين وشاعر، فجاء شعاره: «ضوء، حبٌ، حياة»، شعار عالمي، شعري الصياغة، اتّخذه كذلك نقشًا علغ قبره.

حبٌ وضوء، ضوء وأمل، نزعة إلى المعرفة وكشف روحي، الإلهي والحقيقة – في الأسطورة، في الدين، وفي الفلسفة، والشعر، والفنّ، والعمارة، وكذلك في الدعاية السياسية من كلّ لون. للضوء في ذلك جميعه، باعتباره تعبيرًا عن قوّة مانحة للحياة، دور مشعٌ. وعندما يتغيّر السياق كذلك على نحو صارخ، عندما تشرق رمزية الضوء، تبقى القوّة الصريحة نفسها، باعتبارها قوّة ثابتة، لا تقبل التغيير. وإذ ترى في الغناء الأخير في الكوميديا الإلهية لدانتي ضوء الحبّ، ضوء الحبّ الطاهر يفضي مباشرة إلى الجنّة، تجد العهد القديم يبدأ قصّة الخلق، كما هو معروف، على نحو رائع، ويتكوّن العالم بوجود الضوء: «وقال الله ليكن الضوء. ورأى الله أنّ الضوء حسن، ففصل الله الضوء عن الليل...». فالكلمة والإنارة يتّحدان. فالضوء حسن، نهار، حقيقة.

ويمكن، بعدُ، أنْ تُكتب في موضوع ازدواجية الضوء والعتمة، مجلّدات ومجلّدات تستقي مادّتها من الأزمان كافّة ومن أرجاء الأرض كلّها. وهذا عمل يستغرق عمرًا، هو عمل، لم يتصدّ أحد بعدُ، فيما يبدو، لإنجازه، مثلما أنّ أحدًا لم يضع مختارات أدبية متعلّقة بموضوع الضوء في الأدب العالمي. فلا بدّ من الاكتفاء، هنا أيضًا، ببعض النماذج التي تنير لنا جوانب هذا الموضوع.

فها هو بيرنهارد كليرفو يقول: «كلّهم يحبّون الضوء، غير أنّ أكثرهم حبًا له هم الذين يهيمون في الليل المعتم». وجاء في



الضوء والجمال : تماثيل من العهد الاغريقي الروماني القديم

نصّ فارسي من القرن السادس عشر : «سبّحْ الأبدي الذي وهبنا الضوء ، كي ينعكس لنا فيه وجهه» . وكتب هيغيل ، في ضوء التنوير ، عن ازدواجية الضوء والعتمة في محاضراته عن فلسفة التاريخ : «للضوء منزلة كمنزلة الفكر ؛ إذ هو تشخيص للخير والحقيقة ، وللمعرفة وللإرادة ، وكذلك لكلّ الأشياء الطبيعية . فالضوء يتيح للإنسان أنْ يختار ، وهو لا يستطيع الاختيار إلاّ إنْ خرج من الهاوية . غير أنّ الضوء يشتمل في الوقت عينه على نقيض له ، وهو العتمة ، مثلما أنّ الشرّ يقابل الخيرَ . فكما أنّ الخير ما كان ليوجد عند الإنسان لولا وجود الشرّ ، وكما أنّ الإنسان لا يمكن أنْ يكون خيّرًا إلاّ إنْ عرف الشرّ ، فكذلك الضوء لا يوجد إلاّ بالعتمة . ويتمثّل هذان النقيضان لدى الفرس بأورمزد وأهريمان . أورمزد سيّد عالم الضوء ، الخير ، وأهريمان سيّد عالم العتمة ، الشرّ» .

فالكلّ يجتمع منذ الأزل في الضوء وظواهره ، فالنظرة إلى الطبيعة ، والأسطورة ، والدين ، والأخلاق ، تغدو جميعًا حزمة ضوئية ، تماثل تاريخ البشرية وتاريخ حضاراتها . وتجد صدى بعيدًا لهذه الصلة البالغة القدم في أبيات ألبرت فون كاميسو التي تبدو أقرب إلى البساطة ، وفي أبيات هنري توماس بوكل ، مؤرّخ «الحضارة» الإنكليزي . فقد قال كاميسو : «الضوء هو الخير ، العتمة هي القوّة ، هي مملكة الخطايا ، وسلطة الشرّ» . وتجد بوكل يقول : «مَن لا يحسّ العتمة لن يروم الضوء أبدًا» . وقول هذين غير بعيد عن كلام بودلير في «أزهار الشرّ» ، إذ جاء في «ترنيمة للجمال» : «أآت أنت من السماء ، أم صاعد من أعماق الأخاديد ، أيها الجمال؟ نظرتك شيطانية وإلهية نقيّة ، تهب الخير والخطايا في آن معًا ، فأولى الأشياء أنْ تُقارن بالخمر» .

ولم يكن الجمال في العصور الكلاسيكية قد شابه شيئا من هذا بعدُ ، بطبيعة الحال . الضوء ، الجمال ، الخير : فقد كان اليونان نظروا من خلال كتابات أفلاطون إلى الضوء باعتباره «فكرة الخير» . فمَن منّا لا يفكّر ، إنْ لم تنر له مناهج التفكير الفلسفية إلاّ إنارة شحيحة ، عندما يتأمّل مسألة الضوء والحقيقة ، الضوء والأسطورة فورًا في التشبيه الذي ساقه إفلاطون في هذا المجال بالكهف في كتابه «الجمهورية» . ثمّة أنزل إفلاطون الضوء ، الشمسَ ، من باب التمثيل ، منزلة الذات العليا ، منزلة «فكرة الخير» . و«فكرة الخير أسمى الأفكار في عالم المدرَك ، ولا يسهل إدراكها ، في كلّ حال ، غير أنّه ما أنْ يدركها الإنسان حتّى يتبيّن أنّها الأصل في كلّ ما هو صحيح وجميل ، وهي التي تخلق في العالم المرئي الضوء وسيّده . وأمّا في العالم الفكري فهي نفسها السيّدة ، وتعيننا على تبيّن الحقيقة والفهم . وينبغي أنْ ينظر إليها كلّ مَن أراد التصرّف في الحياة ، خاصّة وعامّة ، على نحو عقلاني» .

والضوء الناتج عن الأفكار ، والناشئ عن الفهم الإفلاطوني للفضائل ، المتعلّق بالفكر ، والذي لم يعد يرى منذ عهد بعيد في الشمس حيوية هائلة وبراءة حسّية ، غدا ينير الدرب منذ ذلك الحين لكلّ الأجيال التالية على نحو مثالي : فقد غدا الإدراك يُعدّ مذذاك استنارة من ذلك الضوء . فتجده لدى أوغستينوس بعد ذلك ، مستخدمًا استخدامًا مسيحيًا : «كلمة الله هي الضوء الحقيقي الذي ينير كلّ البشر» . وقال يوريبيدوس اليوناني في مسرحيته «أفيجينيا في تاوريس» بعبارة قويّة مقتضبة :

«يطلب اللصّ العتمة ، والحقيقةُ تطلب الضوءَ» .

وثنّى ليفيوس على ذلك بعد ثلاثمئة عام :

«تُعتَّم الحقيقة ، كما يُقال ، كثيرًا من المرّات ، غير أنّها لا تنطفئ أبدًا» .

وتجد ربطًا مجازيًا بين الضوء والحقيقة ، وبين الحقيقة والضوء ، تلقي عليه شواهد شعرية هامّة من القرون كلّها . فها هو كريستوف مارتين فيلاند ، مثلاً ، يقول في القرن الثامن عشر : «لا الحقيقة هنا ، ولا هي هناك ، فهي كالآلهة والضوء في مكان سُكناها ، في كلّ مكان» .

وفي موضع آخر يأتي أفلاطون للحديث على الجمال باعتباره قيمة أبدية . فيبدأ الحلف الأرستقراطي بين الحقيقة ، والضوء ، والخير ، والجمال بالانعقاد . وهنا أيضًا ، وكيف للأمر أنْ لا يكون كذلك ، نجد في العصور جميعًا جيشًا من القساوسة ومساعديهم يقفون على مذبح الضوء ، والجمال ، والحقيقة . وفي قدس الأقداس ، في الشعر ، في التراتيم ، عظّموا تلك القيم الثلاث . ففي «فايدروس» يحفز الجمال أفلاطون إلى المعرفة ، أي إلى العالم العلوي (الخير) ، فيتّخذ بوصفه «أكثر الأشياء إنارة وإثارة للحبّ» منزلة خاصّة بين صفات البشر . وبقي هذا الارتباط الذي لا انفصام له بين الضوء والجمال باعتباره شيئاً غير قابل للزوال ، إلهيًا مميّزًا في المجالين الوجودي والجمالي .

فتساوت لدى أفلاطون النزعة إلى الجمال والنزعة إلى الحقيقة باعتبارها شيئاً أصلي الوجود ، غير قابل للفناء ، غير قابل للتحوّل ، أبديًا . وتجد الجمال والخير يجتمعان في مصطلح

الـكالـكوغاثي، أي مبدأ الجمع بين الخير والجمال، والذي ناقشه كسـينيفون أيضًا نقاشًا خصبًا، اجتماعًا يتّسم بالانسجام التامّ.
وطبيعي أنْ يعزّ مَن يحوز مثل هذا في الحياة الدنيا من البشر غير المخلّدين. ولم يخف هذا، بطبيعة الحال، لا على أفلاطون الشغوف بالفكر ولا على كسينيفون المهتمّ بالحواسّ، وقد كان مثلٌ من الفترة ما بعد الـكلاسيكية قال: «يعزّ أنْ



يجتمع الجميل والتقيّ في إسطبل واحد».
الضوء والحقيقة: قد كان في ذلك منذ الأزل دعوة في وقت معًا إلى الرؤية وتنشئة عليها. وكان المفهوم الـكلاسيكي لم يمرّ بعد بطقوس التقوى المسيحيـة. وعلى الرغم من كلّ ما اتّسمت به العقلانية الأفلاطونية من برود، غير أنّها كانت تقوم على تعرّف الحسّية والتجسيد المتوسّطي. يوم يقارن أفلاطون في حواره الجمال بالضوء والنهار، فـالجمال يوقظ القدرات «الحسنة» للإنسان، يقرنه بذلك بالمجال الإلهي. «فالجمال» الجذّاب، اللافت للنظر، المثير للانتباه، والذي يكون، لذلك، سببًا في شبوب العواطف، هو في الحقيقة، ضوء يتيح المجال للنظر. ويفهـم كسـينيفون الجمـال فهمًا حرفيًا باعتباره القوّة الموجّهة التي تقود من عدم الاهتمام وعدم المبالاة «الليليين».
وأيًا كان الأمر، فإنّ «قوّة الجمال» ما تزال ذات أثر منذ عهد اليونان، شـأنها شأن الضوء الذي يخترق العتمة فجأة، ويفتح العيون والأرواح لكلّ ما هو جميل، وخيّر، وحقيقي. يقول شيلر:

«من خلال بوّابة صباح الجمال وحسب،
تلج أنت إلى بلاد المعرفة
فالعقل لا يعتاد البريق الشديد
إلاّ من خلال الإثارة».

ويجيب الشـاعر النمساوي غريلبارتسر في إحدى قصائده على السؤال التالي المطروح بلاغيًا:

«تسألوني ما الجمال؟
فانظروا إنْ كنتُ أجانب الصواب
أتاني الحبّ بتشبيه
ينطلق من الجسد مثله
ويستقرّ في الروح».

ومنذ العصور الـكلاسيكيـة والجمـال عيال في قدرته على الإشعاع الداخلي على الخير. فترى اليونان استخدموا لوصف الصورة المثالية للـكمال الرجولي عبارة خاصّة تقول: «جميل في الجسد والروح». وترى التصوّر عينه وقد عُبّر عنه بعد قرون عديدة تعبيرًا يُستخدم استخدام المثل في الإيطالية: «الجمال من غير خير كالبيت من غير باب، أو سفينة من غير ريح، أو نبع من غير ماء». فترى مفاهيم الضوء في الأسـطورة، والتي تجمع الضوء والجمال، والضوء والحقيقة، وقد تواترتها الأجيال، واتّخذت وجوهًا عدّة. وكثيرًا ما اتُّخذت منذ العهود الـكلاسيكية قدوة، بل واتّصفت بسمات مثالية أحيانًا، حتّى الحدّ الأقصى. فالضوء أشعّة فيزيائية وروحية، تعبير بلاغي عن الخير والعقل، الإدراك والفكر، والضوء تخليص «من الشرّ» مصـاحب لجسد والروح، دون أنْ يرافق ذلك، إنْ تيسّر، وعظ صـاخب وإرشاد طنّان.

النصّ مأخوذ مختصرًا عن «عمارة ضوء عمارة» "Architektur Licht Architektur" من إصدار Ingeborg Flagge

ما بين النهار والليل

هوغو فون غرايفنكلاو

ما هي نصف العتمة بالتحديد؟ والمقصود هنا هو حالة امتزاج الضوء بالظلمة ودخول أحدهما في الآخر كما يكون ذلك أوقاتَ الشفق عند الدخول في العشاء وفي السحر قُبيل انصداع الفجر. أهي ظاهرة طبيعية، أم صورة حضارية، أم رمز؟ أم هي مجرّد حالةٍ ليس غير؟ فإن كانت حالة، فأي شيء يكون في هذه الحالة يا تُرى؟ والاهتمام يدور حول نصف العَتَمَة هذه التي تكون في الأوقات المذكورة وحول تأثيرها في الناس عندما تنتشر وتغشى الكائنات. ومن الأوصاف المألوفة قولهم «تنسدل العَتَمَة وتدبّ إلى كلّ ركن وزاوية»، فهذا وصف لحالة ثقل غائمة وجوّ زئبقي. والأجواء يدخلها الناس فتؤثّر فيهم. وهي كثيرة الأصناف، وتسمّى أحيانًا بالروح: فروح العيد، وجوّ الأفراح، والجوّ الرهيب، وغيرها من الأجواء. والقوانين الفيزيائية تشكّل الأجواء وتتحكّم فيها، كما يشكّلها الإنسان أحيانًا ويُخرجها إخراجًا. غير أنّ الإلمام بطبيعتها وتحديدها على نحو شامل لا يمكن دون أنْ يتفاعل معها كائن له دقّة الإحساس التي للبشر.

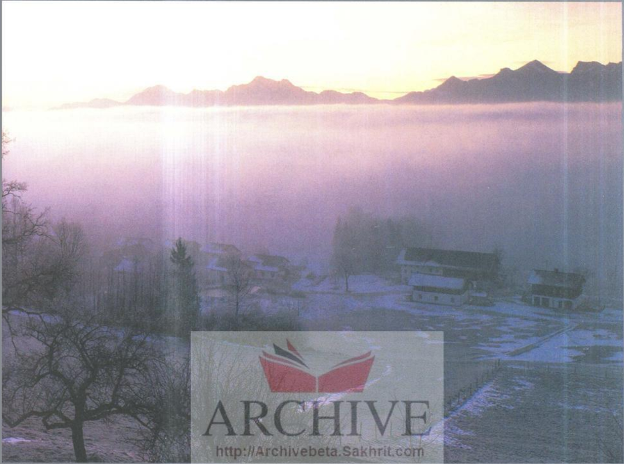
وصارت، على وجه العموم، حالات نصف العتمة الطبيعية التي تغشانا تقلّ وتتقلّص بتوافر النور الاصطناعي، إذ صرنا نختار إمّا أنْ تكون إضاءةٌ وإمّا أنْ يكون ظلام. وغدت الساعة تحدّد حركة الحياة بعد أنْ كانت تحدّدها الطبيعة بتعاقب الليل والنهار. وليس التدبير المنطقي وتنظيم العمل هما السبب الوحيد في وشيك إلغائنا لحالات نصف العتمة الطبيعية من حياتنا، فإنّنا نريد أيضًا بذلك أنْ نلغي المخاوف المقترنة بوحشة العتمة المنتشرة ورهبتها. وقد تتّخذ هذه المخاوف طابعًا مَرَضِيًا يولّد حاجة ماسّة إلى الضوء، ويجعل الخلاص في تشغيل مفتاح النور الكهربائي. غير أنّ نصف العتمة تُعَدّ في بعض المجالات إعدادًا اصطناعيًا، كما يكون ذلك في بعض المطاعم والحانات، وفي الحفلات وأقسامٍ من حدائق الحيوان.

وواضح أنّ نصف العتمة هذه ليست من مواضيع البحث العلمي، فالعلوم الطبيعية تقيس درجات الضياء وتحسب مسارات الكواكب. إنّما نصف العتمة ظاهرة طبيعية تكون وقت السحر عندما يتنفّس الفجر، وفي العشاء إثر حمرة الشفق ودخول الغسق، فهي جزء من الطبيعة كالنهار، والليل، وكالفصول. لكنّ مدّتها تختلف مع اختلاف المواقع الجغرافية، ففي الصحراء ينتقل النهار إلى الليل على نحو سريع جدًا، وفي المناطق الاستوائية يدخل الليل في النهار والنهار في الليل دفعةً واحدة تقريبًا. أمّا في بلاد أقصى الشمال، فيكون هذا الانتقال بطيئاً متدرّجًا حتّى أنّك لا تكاد تتبيّن متى يبدأ ومتى ينتهي. وليست نصف العتمة معروفة كوقت خاصّ من أوقات اليوم إلاّ في البلاد الواقعة في درجات عرضٍ قريبة من درجة عرض بلادنا.

وليس من الصدفة أنْ تكون نصف العتمة موضوعًا مألوفًا في الشعر، يطرقه الشعراء كثيرًا، فالشاعر يتميّز بالإحساس والبيان اللذين يجعلانه قادرًا على وصف المشاعر البشرية وصفًا عميقًا شديد الأثر. فهذا كونراد فرديناد ماير(1) يصوّر الشعور بانقباض الصدر في قصيدته «حرّ ورطوبة» فيقول:

طَفِئَ نهار الصيف الرّطبُ في جوٍ كدير
وقْعُ مجدافي عميقٌ أمسى حزنانَ الهدير
يا نجومُ، أينكنّ؟ قد دخلنا في العشاء
يانجوم، يانجوم، أَيْنَكُنّ في السماء؟

(1) Conrad Ferdinand Meyer



ميشائيل روتس :
الفجر ، 2 فبراير على
الساعة 7.31



سوزانه سيروكا : «العشاء
في الصحراء» ، رسم على
الورق ، 1996

ثمّ إنّ نصف العتمة تنتج التخيّلات الكثيرة المتنوعة، وتولّد في النفس شتّى الانطباعات بالصور الوهمية، وتقرّب للذهن المطابقة بين مجرى النهار ومجرى الحياة، فهي تذكّر بالموت. وقد نقلت إلزه لاسكر شولر(2) هذه الحالة النفسية في بيت افتتحت به إحدى قصائدها واختتمتها به:

العتمة مقبلةٌ فالنهار يُحتضَر

وعند غوتفريد بين(3) يكون وقت دخول العتمة ساعة اكتئاب وشجن يحرّك الوجدان. فهي عنده الساعة الزرقاء في ليل السماء الشمالية يقرنها بالسماء الجنوبية، بالعالم اليوناني، موطن الأساطير الأصلي.
أمّا غوته، فإنّه خصّص لنصف العتمة قصيدة أظهر فيها بسدادة أهمّ جوانب هذه الظاهرة: إنّها تنشأ وتتلاشى، فهي مائعة في هيئتها ومائعة في أوقاتها. وقال في مطلع القصيدة مشيرًا إلى طابعها الوسيطي الناقل:

تتنزّل العتمة من علٍ
فإذا بكلّ قريب بعيد

ومن العجيب أنّ العتمة تتنزّل دائمًا، أي تنحطّ ببطء من أعلى إلى أسفل، فتقع على الأشياء وتغشاها، بينما نرى الضباب في كلّ مكان يتحرّك في اتّجاه عكسي، فهو يصعد. فحركة التنزّل هذه هي السبب الأوّل لاقتران نصف العتمة بجوّ وسيطي خاصّ، ينشأ في الفضاء، ثمّ ينسدل على كلّ الأشياء ويغشاها، فيعطيها لونًا غير لونها ومظهرًا غير مظهرها. وفي هذا يقول غوته «فإذا بكلّ قريب بعيد»، يريد أنّ الأشياء تُحاط بما يشبه الهالة. ويحدث في جوّ نصف العتمة تلاشٍ للوضوح يجعل الأشياء غير جليّة، ويُضعف التمييز بينها. يقول غوته في هذا «إلى غموضٍ كلّ شيء يتهادى».

(2) Else Lasker–Schüler (3) Gottfried Benn

ويُدخل شتيفان غيورغه(4) حتّى الأصواتَ في هذا الغموض، فيقول:

أمِنَ الجبل خريرٌ لماء في الظلام؟
أيُرجّع طيرٌ في صوته قبل المنام؟

من هذا نستنتج أنّ نصف العتمة جوٌّ وسيطيّ تامٌّ، لا ينقصه شيء. إنّها تحتوي على الإنسان وتستأسره، وتحدّد بجوّها علاقته بالعالم. هنالك تضمحلّ التفرّعات، ويسود الغموض واللامادية، وتتخطّى حدود الحواس، ويتحوّل الإدراك إلى حدس وإحساس.
ويرى غوته للجوّ الوسيطي حركةً كالدبيب، ويصف له برودةً يحسّ بها القلب فيقشعرّ لها البدن. يقول:

تدبّ من العين مُعَدِّيَهْ
برودةٌ إلى القلب مُهَدِّئهْ

وإن كانت نصف العتمة تولّد القُشعريرة، فهي تصنع أيضا شيئاً آخر: إنّها تردّ «الأنا» إلى ذاتها، وتحفز على التأمّل، فيكون هذا الجوّ جوّا هادئاً مريحًا مرغوبًا فيه للراحة المسائية، أو يكون، على العكس، جوّ فزع وذعر.
أخرج لنا هاينريش هاينه، في قصيدته «لوريلاي» المشهورة، مشهدًا شعريًا مميّزا لطبيعة نصف العتمة. قال:

في الهواء برودةٌ والدنيا مُدغشه
ونهر الراين يجري بهدوء

وهكذا فإنّ الخوف من الظلمة، والبرودة، والسكون، وتلاشي الوضوح، تكوّن جميعًا لنصف العتمة جوّها الوسيطي المتميّز الذي هو فرصة للإنسان أنْ يتعرّف الطبيعة وأنْ يتعرّف نفسه. يكفيه لذلك أنْ يدير المفتاح الكهربائي ويُطفئ النور الاصطناعي.

(4) Stefan George

صائد الضوء

فيلفريد فيغاند

لعلّ ميشائيل روتس أكثر المصوّرين الفوتوغرافيين الألمان تعدّدًا في المواهب. فهو مراسل صحفي وجامع وثائق، وهو يصوّر فنّاني التصميم والأساتذة؛ ومن يراه يخاله من أولائك العلماء المستقلّين بعلمهم المتفرّغين له. ثمّ إنّه جمع في دراسته بين تخصّصاتٍ قلّ ما يُجمع بينها: تخصّص في الدراسات الصينية، والدراسات اليابانية، وفي الصحافة، فشحذت فيه هذه الدراسات المتفرّعة خصائص المثقّف الذي لا يخشى الانفراد برأيه؛ أضف إلى هذا ما يلازمه حياتَه كلّها من شغف بالكلاسيكيين الألمان، قديمهم وحديثهم.

وتُلفي في كتب الصور التي يقتفي فيها روتس آثار أعلام الفكر والفنّ أمثال غوته، وفونتان، وأرنو شميدت، مادّة المواضيع المعالجة إلى جانب ما تلمسه فيها من معرفة دقيقة بفن التصوير وإحاطة شاملة به. فليس في صوره شيء من المواد التثقيفية الجامدة، وليس فيها ما يبدو عديم الحياة أو ما تكدّس عليه غبار الأرشيفات. وإنّما تبدو لك كلّ التفاصيل، وحتّى أصغرها، وكأنّها تريد أنْ تقصّ عليك أخبارًا كثيرة. والمباني، والمناظر الطبيعية، والحجرات، والشوارع، والأثاث، والوثائق التي صُوّر جميعها من قبلُ مئات المرّات تظهر فجأةً كأنّها أفاقت من سباتها التاريخي. وليس لهذه الظاهرة العجيبة سبب سوى الضوء الذي يعرف هذا المصوّرُ كيف يترقّبه بحبّ عميق وفي أناة وصبر. فليس الضوء لديه أمرًا مفروض الوجود، وإنّما ظاهرة تظهر كالأعجوبة فينطق لها جماد العالم.



«... كأنّما أبصرتُ النور القدسي»، 5 أكتوبر 1971، الساعة الخامسة صباحًا وخمس دقائق

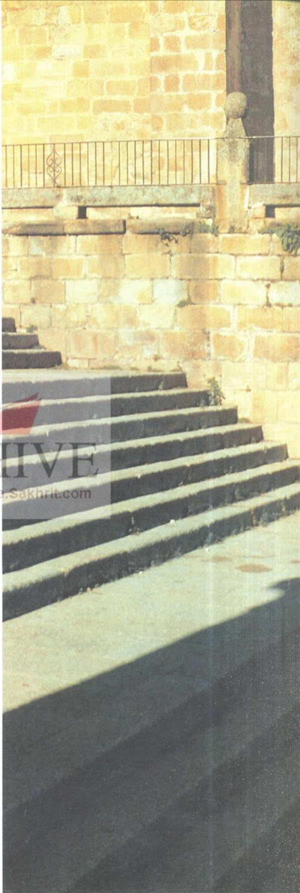
يتنقّل صائد الضوء روتس كثيرًا . شأنه في ذلك شأن غيره من الصيّادين . وقد رجع من أسفاره بكتب صور رائعة . أسفاره في أميركا . وأوستراليا . وألمانيا . وله كتاب صُوَرٍ من شتّى البلاد ، اسمه «لونا» . فيه صور للقمر من مختلف بقاع المعمورة . فكأنّ قرص القمر السابح فوق الأرض بضوئه المستعار مصباحٌ نُوّر لحاجة ماسّة . فضوؤه كالشيء الثمين الذي يُضَنّ به .

وُلد روتس في برلين ، وهو الآن في الستّين . وقد بدأ مهنته بأنْ كان مراسلاً صحفيًا . واتّخذ له ، إلى جانب هذا ، مواضيع خاصّة ، عمل فيها منذ وقت مبكّر ، منها في السبعينات «قصّ أثر غوته» و «نيكروبوليس» ، أي مقابر العهود القديمة . وقد عثر عندئذ في مقبرة هولندية على قبر من عام 1888 فصوّره فسارت صورته بين الناس واشتهر . وهو قبر يبعث على الاستغراب والإشفاق في آن : كاثوليكيٌّ وزوجه البروتستانتية لم يُسمَح بقبرهما في مقبرة واحدة . فقُبرت هذه في مقبرة البروتستانت وقُبر ذاك في مقبرة الكاثوليك التي تحاذيها ثمّ جُعل على كلّ قبر تمثال يمدّ يده الحجرية لصاحبة من فوق الجدار الفاصل بين المقبرتين .

ويشتغل روتس منذ سنين عديدة بمجموعات الصور الواسعة التسلسل . يُعَنْوِنُها بعناوين خيالية مثل «صور الزمن» . و «كتابة السماء» أو «أدغال الضوء» . في هذه الأعمال . يلتقط روتس صورًا للأماكن نفسها تتكرّر على امتداد سنين عديدة مستخدمًا ، في الغالب ، آلات تصوير أوتوماتية مع أوقات فتح طويلة للعدسات . هكذا يجمع صورًا وثائقية للتحوّلات في أماكن مختلفة وفي شتّى البلاد ، كنموّ مدينة برلين واتّساعها أو كالسريان الغريب الذي يسريه البرق في سماء الليل . ويعتمد روتس على طرائق التصوير الفوتوغرافي الكلاسيكية اعتمادًا كاملاً . ويتجنّب عمدًا وعن اقتناع تصوير القَطْع الكبير الرائج في يومنا ، والذي لا يجدي على صائد الضوء بنفع .

المصدر : صحيفة فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ Frankfurter Allgemeine Zeitung ، بتاريخ 2000/4/5

«الضوء يبتكر قصصًا خاصّة به كلّ الخصوصية ويقصّها علينا» ، 15 مارس 1989 ، الساعة الخامسة والنصف بعد الظهر



«قليلٌ من ضوءٍ»

كتاب صُوَرٍ فوتوغرافية للـكاتب المجري بيتر نادش

فيلفريد فيغاند

كتاب «قليل من ضوء» هو من أفضل ما صدر في السنين الأخيرة من كتب الصور الفوتوغرافية. صُوَرُه كلّها بالأسود والأبيض، جيّدة الطباعة، قد أُخذت في ما بين1958 و1988. فـالمؤلّف بيتر نادش(1) لم ينقطع عن التصوير الفوتوغرافي ومارسه إذًا قبل أنْ يتحوّل إلى التأليف الأدبي، يعرف قرّاؤه هذا من التقديم الموجز الذي على غلاف كتبه. يصعُب تمييز الصور القديمة من الحديثة، لأنّ جميعها غير مؤرّخ، ولأنّ أسلوب نادش، المصوّر الفوتوغرافي، ظلّ مستقرًا على نحو ملحوظ. إنّه أسلوب تسود فيه الظلال والظُلمة، يحتار له الناظر فيظنّ أنّ نادش لا يهتمّ كثيرًا بإضاءة مواضيع صوره حتّى تصير واضحة جليّة. ونادش لا يعبأ بحدوث خيال الظلّ في صوره، فلا يحرص على اجتنابه. ولا يحرص على اجتناب الظلمة، مع أنّه لا يجد فيها ما يستهويه كثيرًا، لذا فإنّه لم يُصوّر أبدًا ظلاًّ بطريقة دراميّة.

الضوء هو إذًا موضع اهتمامه، لـكنّه ضوءٌ مقدّر تقديرًا محكمًا وبكميّات محسوبة. إنّ الضوء عند نادش قوّة عظمى، على المصوّر أنْ يتعامل معها بدبلوماسية وحذر. فإذا أُطلق للضوء العنان ولم يضع لانتشاره حواجز، أخلّ هذا الضوء بالسلام العالمي وكوّن ظلالاً كثيفة داكنة، تحجب قسمًا من الواقع حجبًا تامًا؛ فالضوء الساطع يخلق البلبلة ويتحالف مع الفوضى. ويذكر نادش أنّه كلّما اضطُرّ في معمله إلى تسليط الضوء القوي على رأس زبون لأخذ صورة تُظهر الوجه، أحسّ كأنّه «يلطّخ» وجه ذلك الزبون بالضوء تلطيخًا.

الضوء الذي لم يُكبح يَحجب أكثر ممّا يُظهر، ويَدخل على الأشياء بتعسّف دخولَ الفيل محلّ الخزف. أمّا الضوء الذي يشقّ طريقه في الظُلمة بصعوبة، فإنّك تراه كالتحفة النادرة «وهو يلمس الأشياء، ويرسمها، ويخرجها من الظلام».

ويكتب نادش أنّ اهتمامه بهذا الضوء أشدّ من اهتمامه بما يُضيء من أشياء، ويسرد من ظواهره: «شعاع الضوء، وحزمة الضوء التي تحدّد الشيء. الضوء المتفكّك، والتقاء الضوء بالظلمة، والحواف الساطعة.»

ينتهي بيتر نادش إلى استنتاج شاعري فوتوغرافي غريب، وهو أنّ العالم لا يحتمل الضوء إلاّ بقلّة، فالحذر لازم في استخدامه. رأيه هذا معاكس تمامًا للقواعد الفوتوغرافية السائدة، وهو يعلم هذا حقّ العلم، ويشير إليه أحيانًا باعتزاز لا يكاد يظهر.

اِلتُقط معظم الصور في المجر في أعوام الدكتاتورية الشيوعية؛ وقد يفسّر هذا آراء نادش غير العادية في الضوء والظُلمة. فالضوء ليس بالضرورة رمز الخير في بلاد لَمْبَات الاستجواب، وظلمة الليل تفقد وحشتها عندما تساعد على الستر والتستّر. وفي نظام دكتاتوري يحظر على رعاياه بقسوة كلّ شيء خاصّ، كره نادش أن يسلّط مزيدًا من الضوء على الناس. فصوره مظلمة لأنّه يريد حماية الناس. وهو حريص على توجيه اهتمامه إلى كلّ ما هو باقٍ دون متناول روح العصر السياسية. ينقل لنا، بدون نقد وبلا تكبّر، صورًا من عالم كثير التخلّف، شديد الجمود. مواضيع الصور قليلة، تُكرّر مشاهد يومية متواضعة: سكّان القرية في العمل، وسكّان القرية في الحفلات، وفي البيوت، وفي الحانات، وفي الشوارع. فإذا تحوّل نادش إلى المدن، صوّر أكثر ما يستهويه فيها: أماكن منعزلة مستقرّة الهدوء، ومشاهد المألوف المتكرر تكرّر الطقوس. بيد أنّه ينقل أيضًا ما يوحي بمشاعر الغربة، فالرجل الذي يمرّ بآلة التصوير ليس إلاّ خيالاً، والقَدَم الواقفة بجسارة على الدرج هي في الحقيقة قدم برونزية، والحمامة التي ضلّت طريقها في فناء أحد البيوت كأنّها تتساءل عمّا أتى بها إلى هناك؟! كلّ شيء يبدو غريبًا،



«المقهى (نيويوك) في ضوء الضحى»

لا معنى له، صورةً ليس إلاّ.
ويعرض نادش ذكرياته عن برلين الشرقية بدقّة مقبضة. الجدار ما زال قائمًا، والسرّ الخطير الذي تُسرّه العائلة التي نزل ببيتها هو أنّها تشاهد التلفاز الغربي خفيةً، فجعلوا يلوّحون له بذلك ولا يفصحون، يريدونه أنْ يعلم ويتجاهل، فلمّا تأكّدوا من أنّه علم سرّهم وأنّه كاتمه، سمحوا له بأنْ يجلس معهم ويشاهد التلفاز الغربي. ويروي نادش من برلين الغربية أشياء لا تقلّ غرابةً، حيث كان الناس يوهمون أنفسهم بالسلم ويؤمنون به بتفاؤل شبه مَرَضي: كان كلّما ذهب إلى السينما وجاء عرضُ الإعلانات التجارية، يسمع المشاهدين اليساريين الذين في القاعة يصرخون استياءً، مبدين رفضهم الصاخب لعالَم البضائع الذي يتلهّف عليه سكّان أوروبا الشرقية بسذاجة ويظنّونه موطن السعادة.
يشعر نادش بالتشرّد والغربة بين هذين الموقفين، كأنّه محاصر من جهتين؛ تعبّر صوره من برلين عن هذا، فهي موحشة، لا تكاد ترى فيها بشرًا، صورٌ من مدينة أموات.
«قليل من ضوء» هو سيرة ذاتية تأمّلية، لطيفة ومتواضعة، يُسائل صاحبُها صُوَرَ حياته بطريقة لا تخلو من السخرية الذاتية. ويخطر بالبال هنا «كتاب الذكريات»، أشهر رواياته. فهل بين هذه الرواية و«قليل من ضوء» علاقة؟ أيكون هذا عرضًا لذكريات مصوّرة وذاك سردًا لصور محكاة؟ الحقيقة أنّ الكتابين يختلفان في الأسلوب الفنّي أشدّ الاختلاف، فصور «قليل من ضوء» ليست من الأدب في شيء، كما أنّ الصور المحكاة في «كتاب الذكريات» ليست من التصوير الفوتوغرافي من شيء. لكنّ المشترك بينهما يلخّصه نادش في تعليق موجز: «يكفي أنْ تجعل صورٌ إنسانًا واحدًا يُقبل على إنسان آخر لتصير صُوَرًا مباركة».

المصدر: فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ Frankfurter Allgemeine Zeitung



«مجده في شرفتها بشارع أندور شتراسه»

كميل بيسارو وضوء الانطباعيين

فولف آيرمان

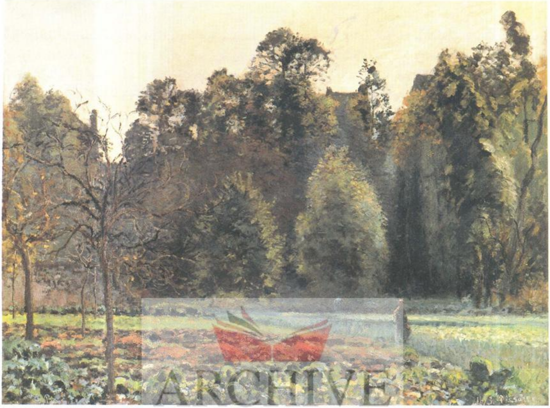
عُقد في عام 1901 بمدينة شتوتغارت معرض كبير للفنّ الفرنسي، شمل من جملة معروضاته أعمالاً للانطباعيين. وكتب وقتها في صحيفة يومية ناقدٌ فنّي مجهول الاسم أنّ ألمانيا عايشت الفنّ الفرنسي، بل وعاشت منه عقودًا عديدة، وأنّ رسومات الانطباعيين الأساسية مِلكٌ أوروبي فنّي مشترك، تجاوز بها فنّ الرسم التلوينيّ «بِصُوصَة بيلوتي» البنّية المتّبع كثيرًا في الرسم الألماني. وهذه إشارة إلى كارل تيودور فون بيلوتي(1)، وهو رسّام من أقدر الرسّامين الألمان في مجاله، عاش في ميونيخ واشتهر بتصاويره في كتب القصص؛ وقد عُرضت أعماله في عدّة معارض دولية مع أعمال زملائه الفرنسيين، وكان بينهم وبينه تنافس. وعلى عكس فرنسا، لم يكن لألمانيا معرض قومي رسمي، وكان يُسمَّى صالونًا، كصالون الأكاديمية الملكية باللوفر الذي كانت تُعرض فيه أعمال الرسّامين «الرسميّين». لذا لم يكن الرسم في ألمانيا يُنعت «برسم الصالون» على عكس ما كان عليه في فرنسا. ومع هذا، فقد كان لفنّ الرسم في البلدين تشابه في الموضوع من أوجه كثيرة. بيد أنّ المشترَك الفنّي يتعدّى الموضوع والأداء، إذ هو يتّصل مباشرة بعمليّة الإنشاء التي تجري في معمل الرسم. فعمليّة الإنشاء هذه لا تقوم على عملية مشاهدة من طرف الرسّام بقدر ما تقوم على مفاهيم أكاديمية مُلقَّنة، لم يخرج عنها معظم الرسّامين الصالونيين، وهذا ما عابه عليهم الانطباعيّون. وقد تمسّك الرسم الصالوني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بالبناء التقليدي للصورة المتعلّق بمسألة الضوء مباشرة: فإذا كان الضوء هنا، لزم أنْ يكون الظلّ هناك؛ والرسّام يضع كليهما في مكانه. الظلّ يحدّد قوّة الضوء، ومصدر الضوء، ويحدّد كذلك - استنادًا إلى رامبرانت - حدودَ المرئيّ. فبالظلّ يمكن، على سبيل المثال، إحاطة حدثٍ تاريخي في قاعة من القاعات بظُلمة موحشة، كما يمكن تصعيد الانطباعات كيفما يُراد. وفي رسم المشاهد التاريخية ومشاهد الحياة اليومية يؤدّي استخدام الظلّ استخدامًا محكمًا إلى تقوية عوامل التأثير المسرحية. وما الظلّ في كلّ هذا سوى خليط من الألوان «المعكَّرة»، لذا أطلقوا عليه مصطلح «الظلّ المَعْمَلي» في أوساط الفنّانين بباريس.

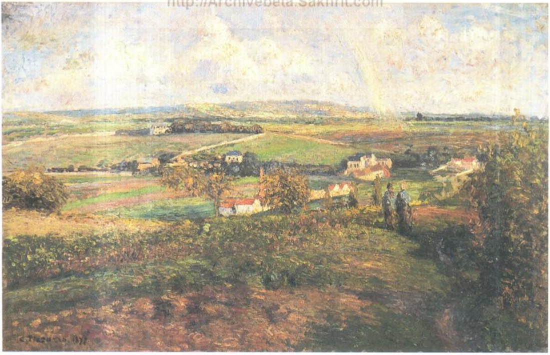
لكنّهم لم يطلقوا مصطلحًا على ضدّه، أي على الضوء؛ وفي هذا دلالة. وكان لمصادر الضوء التقليدية كنور القمر، والنار، والشُعَل، وحمرة الفجر، والشفق، وغيرها، نماذجُ معروفةٌ، نجدها، على سبيل المثال، في ما رسمه الهولنديون في القرن السابع عشر. غير أنّ المتمعّن في لوحات الهولنديين تلك ولوحات الرسم الصالوني يتبيّن فروقا في الإضاءة: وذلك أنّ رسّامي القرن السابع عشر انطلقوا من تصوّرات طبيعية، كما نراه، مثلاً، في المشاهد الغائمة داخل الحانات الهولندية التي رسمها الأخوان أوستاده(2)، والتي تشعرنا بضوء آتٍ من مصابيح شحميّة كثيرة الهِباب. أمّا بعد قرنين، فيبدو أنّ الذين قلّدوا مثل هذا الرسم قد وجّهوا اهتمامهم إلى مصادر ضوئية مألوفة في عصرهم وفي معاملهم. ولذلك يجوز أن نستعمل في ضوئهم مصطلح «الضوء المَعْمَلي». كانوا يضيئون التفاصيل الهامّة، ويغمرون بالظلّ التفاصيل الجانبية، أو تلك التي لم يتأتَّ لهم رسمها بإتقان. وهذه الطريقة طريقةٌ أكاديمية محضة، كانت تُدرّس في أكاديميات الفنون طبقًا لقواعد الرسم «السليم». وهكذا اقتصر الرسم الصالوني، في معظمه، على الرسم في المعامل حيث يمكن تجنّب الظلّ الطبيعي الذي يُفسد الرسم بكثرته.

وحدث، إضافةً إلى هذا، ميلٌ إلى الصور المظلَّلة. فبطول استخدام الضوء مقترنًا بالظلّ أبدًا، وبطول الالتزام بدرجات

(1) Karl Theodor von Piloty (2) Ostade

كميل بيسارو : «حقل الكرنب ، بونتواز» ، 1873 ، ألوان زيتية على كتّان ، 60 x 81 cm





كميل بيسارو : «قوس قزح ، بونتواز» ، 1877 ، ألوان زيتية على كتّان ، 53 x 81 cm

بين مجموعة من الصيّادين وأمازونيّات في بحيرة بعيدة عن الورى، هادئة.

بالمقارنة بمثل هذه اللوحة ذات الصنعة الواسعة، يبدو ما رسمه الانطباعيون في الفترة ما بين 1874 و1885 متعجّلا وغير ناضج، تتعارض ألوانه الكثيرة مع الدكنة السائدة في أعمال غيرهم من الرسّامين.

لم يبخل أصحاب الصنعة على الانطباعيين بشديد النقد ولاذع السخرية، غير أنهم بدءوا يتبيّنون بعض التجديدات. فهذا ضوءٌ ساطع يأتي من كلّ مكان، كما كتب عامَ 1876 الرسّام والناقد الفنّي أوجين فرومنتين في عرض له لفنّ الرسم الفرنسي. وبدأت طريقة الرسم الجديدة تشقّ طريقها ببطء، وبدأ يظهر لها أتباع. لكنْ، هل عُرِفت طبيعة الضوء في رسم الانطباعيين على وجهها الصحيح؟ كتب إميل زولا عام 1897 إلى شباب فرنسا - وكان في الستّينات من القرن التاسع عشر ناقدًا فنّيًا - كتب أنه، عند زيارة المعارض المقامة بباريس، هاله ما تبيّن من أنّ الفنّانين لم يستوعبوا تجديدات الانطباعيين، وإنّما فهموها فهمًا سطحيًا؛ فرسومات المقلّدين للانطباعيين تتشكّل من برقشة وبقاع بيضاء، أمّا الأشياء الأساسية، فلم تُفهم، أي: «الظواهر العجيبة التي تظهر بفعل تفكّك الضوء وتحلّله، فقد تظهر أشجارٌ في الأفق زرقاء بينما تبدو السماء في ذلك الأفق خضراء؛ أعرف هذه الظواهر جيّدًا، وبيسارو(5) هو أوّل من وجد حلاً لمسائل الضوء هذه».

ولكنْ، ما الذي رمى إميل زولا إليه «بتفكّك الهواء وتحلّله»؟ نتبيّن من عملٍ من أعمال كاميل بيسارو المبكّرة «الخادمة» من عام 1867 أنّه يخالف قانون الألوان المحلّية عندما يلوّن العناصر المصوّرة بألوان آتية من الأشياء المحيطة بهذه العناصر: فوجه الخادمة أخضر، والماء الذي في الكأس أخضر، والثياب خضراء؛ فالخضرة آتية هنا من النبات المحيط بالعناصر المذكورة. والخضرة لم تنتقل إلى هذه العناصر بفعل الانعكاس، ولا بفعل ما قد يكون من ظلّ أخضر، لأنّ الملعقة الفضّية الصغيرة تلمع في الشمس لمعانًا فيه شيء من خضرة النبات. إذًا فخضرة العناصر آتية، كما يقول زولا، من أنّ الوضع أخضر في هذه الحال.

وهنا يتّضح الفرق المبدئي بين الانطباعيين وبين زملائهم في ذلك الوقت، حين كان الانطباعيون يكوّنون ما يشبه المعارضة خارج الأكاديمية: إنّه طريقتهم في إنشاء اللوحة المختلفة جذريًا عن الطريقة الأكاديمية. الانطباعيّون الذين من حول بيسارو يحفزهم على الرسم إثارة «حسّية» آنيّة تأتيهم من مظهر الأشياء حين تلوح لهم. لذا كان بيسارو لا يعبأ بأمثلة الجمال الكلاسيكية، كمثال الجمال الأنثوي في البشرة البيضاء بياض الخزف الصيني، كما لم يعبأ برسم الخدّامات في لوحات بهيجة، مثلما رسمها غيره من الرسّامين. إنّه يختار، لا محالة، مواضيع لوحاته، لكنّه يرسم النادلة، مثلاً، كما هي، لا جميلةً كما رسمها غرويتسه أو ليوتار. اِلتغت إذًا سابقية تصميم الصورة في الذهن. ويرتبط بهذا أنّ الضوء الأمثل الذي يُظهر الأنثى في جمالها الأمثل تحوّل عنده إلى مجرّد دَهنة لونية. كذا الظلال المسرحية التقليدية المتدرّجة من الرمادي إلى الأسود، فقد تحوّلت في أعمال بيسارو الأولى إلى ظلال ذات ألوان بدرجات إشباع أعلى منها في البقاع المضيئة. بيد أننا نلحظ في مسألة الظلّ هذه أنّ لوحة «الخادمة» ما زالت تحوي عناصر من فنّ الرسم التقليدي، إذ أنّ الظلال فيها أُنشئت بتعكير الألوان، مع أنها خفيفة جدًا، لا يكاد الناظر يتبيّن أنّها ظلال؛ وقد رسم بيسارو ظلالاً في أعمال أخرى، منها رسمه لشجر الكستناء.

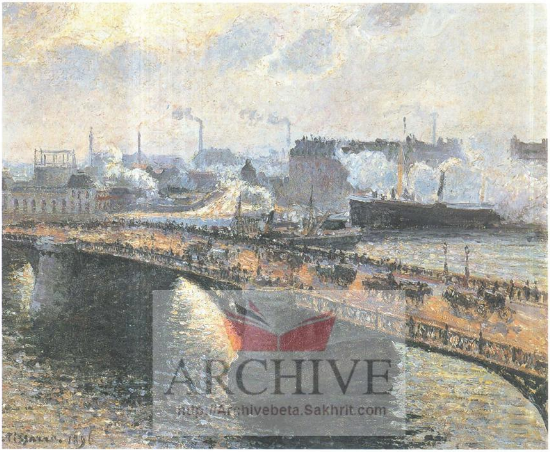
يبدو أنّ بيسارو في بداية عقد السبعينات من القرن التاسع عشر كان بعدُ في طريق البحث وتعرّف الطبيعة، ولم يتوصّل وقتئذ إلى حلٍ واضح لمسألة الضوء ومنه لمسألة الظلّ. ثمّ رسم «حقل الكرنب» عام 1873 التي ربّما كان زولا يفكّر فيها عندما كتب بعد عدّة سنين أنّ السماء قد تظهر خضراء والأشجار زرقاء. وهذه اللوحة هي، في الأرجح، لوحة «حقل الكرنب» نفسها التي عُرِضت في أوّل معرضٍ للانطباعيين عام 1874، وحملت النقّاد آنذاك على التعليق التهكّمي. ولا نريد هنا أنْ نعرض لموضوع اللوحة، وإنّما إلى بعض ما فيها من الصنعة. إذ أنّ بيسارو يُعَدّ رائدًا في الانتقال من الضوء إلى الظلّ. يظهر ذلك بوضوح في الشجرتين اللتين في المنظر الوسطي: اتّخذت الشجرة اليمنى قيمًا ضوئية في طرفها الأيمن الأعلى عن طريق تشديد لونيّ، هناك توجد أصناف الوردي، والأمغر، والأزرق، وأحدث أثرٌ ظلّي في طرَفي الشجرة الأسفل والأيسر بأصناف الأخضر الغامق التي أُضيف إليها أصناف من الأزرق الغامق. الآن تجاوزنا المبدأ التقليدي في إنشاء الظلّ بمساحات الألوان المعكّرة، وأصبح إحضار الضوء والظلّ بألوان متغايرة ممكنًا.

وهذا شيء لا تتعوّده العين بسهوله كما ظهر ذلك عند عرض هذه اللوحة في معرض بيسارو الذي انعقد بمدينة شتوتغارت في عامَي 1999 و2000 : فكان مِن الزوّار مَن لم يَرَوْا شجرتين مرسومتين بدرجات ضياء متفاوتة ، وإنّما رأوا شجرتين في الأمام صغيرتين وداكنتين تحجبان خلفهما شجرتين أخريين ذواتَي زهر مضيء . والملاحظ أنّ ضوء بيسارو يبدو لكثير من مشاهدي لوحاته في هيئة زهر أو حبوب لقاح ، أو ما يشابه ذلك ، لأنّ الألوان مدهونة على طريقة وضع الفواصل ، فلا ينشأ منها انطباع الضوء في العين إلاّ بصعوبة .

رسم بيسارو لوحة «قوس قزح ، بُونْتوازْ» عام 1877 وهي واحدة من أكثر لوحاته ألوانًا . وكان بيسارو عَلَمًا من أعلام الحركة الانطباعية تجاوز تأثيره مجال الرسم ؛ وقد حاول غير مرّة أنْ يخلص إلى عمليّة إنشاء اللوحة من تقديرات نظريّة لونيّة . فلوحة «قوس قزح ، بونتواز» تتشكّل ألوان ضوئها الأساسية من الألوان الطيفيّة . أي أنّ التحلّل يبيّن أنّ الضوء لا يتكوّن من درجات لون واحد متفاوتة في الضياء ، وإنّما من الألوان المختلفة التي يجمعها قوس قزح . ويلفت الانتباه المساحاتُ المظلّلة التي على الممرّ الزراعي في المقدّمة ، كذلك البقعةُ التي في اليمين بجانب الشخصين الواقفين ، فهي منطقة ظلّ ملوَّنة بالأخضر الغامق . وجعل بيسارو على الأرض ، وراء هذا مباشرةً وبعد مغايرة وجيزة بالأصفر والأخضر الفاتح ، مساحةً يغلب عليها اللون الوردي . إنّه أخذ الأصفر ، والأخضر الفاتح ، والوردي من ألوان قوس قزح ، واتّخذ لمغايرة الألوان الضوئية لونين للتظليل هما الأخضر الغامق والرمادي البنفسجي الذي يظهر فوق الممرّ الزراعي بالمقدّمة في طرف اللوحة .

وربّما استنتجنا من هذا أنّ الضوء عند بيسارو قيمٌ لونية وأنّ الظلال عنده ألوان غامقة للمغايرة . لكنّ هذا استنتاجٌ متسرّع ، وإنْ كان ليس بخاطئ . فاستخدام بيسارو للمغايرة يتعدّى تحديد الضوء والظلّ ؛ يظهر هذا جليًا في رسوماته على الورق : له غواش (أي رسم بالألوان المائيّة) بعنوان «السوق بجيزور» من عام 1887 ، سبقها أنموذج بدون ألوان رسمه قبل ذلك بعامين . في هذه الغواش تتجلّى عبقرية بيسارو الذي فتح مجالاً جديدًا لتوظيف اللون . رسم مشهدًا من سوق مدينة جيزور القريبة من (إيرانيي سور إبته) حيث تقطن عائلته : نرى في اليمين فلاّحة تحادث رجلاً ، وفي الوسط امرأةً تعرض دجاجًا للمساومة ، خلفَ ذلك مشاهدين ، وشخصين جالسين ، وجماعةً من الناس ، وعربةً . فإذا نزعنا الألوان عن الشخوص . أي إذا نظرنا في الأنموذج غير الملوّن ، بدت حركة السوق فاترة كلّ الفتور ، مع أنّ ذلك الأنموذج يحتوي في المقدّمة على فلاّحتين تلوّحان بالسلال ، قد تخلّى عنهما الرسّام في رسمه الملوّن . إذًا ، على الرغم من قصر الرسّام شخوصه في الغواش على شخوص المجموعة الهادئة نسبيًا ، تبدو هذه الغواش التي رسمها عام 1887 أكثر حيويةً من الرسم غير الملوّن الذي رسمه قبل ذلك بسنتين . فما سبب هذا؟ أخذ بيسارو جَرَّة المرقاش القصيرة التي ابتُكرت في الرسم الزيتي مضافًا إليها شيء من عصبيّة الحركة في جرّ المرقاش عند بعض الانطباعيين ، ونقل هذا إلى الرسم على الورق . ثمّ استخدم طريقته في المغايرة اللونية لإنشاء الضوء والظلام وكذلك لإنشاء حركة في الصورة . نرى هذا بجلاء في صورة المرأة التي في الوسط وهي مطأطئة الرأس كأنّها تنظر إلى سلّة الدجاج فتُطيل النظر . فهيئتها شبه التمثالية هي ، في الحقيقة ، أقرب بالجمود منها إلى قوّة التعبير ، لكنّ بيسارو منحها ، كما منح شخوصه الأخرى التي في المقدّمة ، قوّة التعبير والحيوية بتلوين لمّاع . فكّكه إلى ألوان الضوء المختلفة . وتنشط البائعة ، هي الأخرى ، بفعل التلوين : بسلّط بيسارو الضوء على نصفها الأعلى من فوق ، ويفكّكه على قميصها البرتقالي الأمغر إلى درجات من الأحمر والأزرق . وأكثر من هذا تعدّدًا في الألوان الأشجارُ ، وجدرانُ المنازل ، والشخوص الأخرى . ثمّ إنّ بيسارو عمد هنا لأوّل مرّة إلى تصعيدٍ في المغايرة تخطّى به القيم الضوئية المستمدَّة حتّى الآن من ألوان قوس قزح ، وذلك بإدخاله اللون الأبيض ، مقابلاً إيّاه بالأزرق كلون مظلِّل . إنّ هذا الجمع من الألوان الشامل لقيم لونية فاتحة مع تصعيدات بيضاء ومناطق ظلال زرقاء يؤيّد استنتاجنا السابق ، ويُظهر ، في الوقت ذاته ، أنّ بيسارو اكتشف في اللون ، إلى جانب إمكانية إنشاء الضوء والظلّ ، عاملاً تنشيطيًا ، طفق يستخدمه باستمرار حتّى في أعماله المتأخّرة التي رسم فيها مشاهد المدن .

رسم بيسارو جسر بوالديو الذي بمدينة رُوان الفرنسية من جملة رسمه سلسلةً من مناظر هذه المدينة عام 1896 . وكان له في تلك الفترة مع ابنه لوسيان بلندن مراسلات مطوّلة ، ما زالت محفوظة إلى الآن . وكان لوسيان يريد أن يقتفي أثر أبيه ويصير فنانًا . وقد كتب إليه أبوه مرّة واصفًا له مشهدًا رائعا



كميل بيسارو : «جسر بوالديو بمدينة روان . غروب الشمس . ضباب» . 1896 .

من غرفة فندقه المطلّة على مرفأ روان . كتب أنّ ذلك كان في الصباح الباكر . وقد بدأ الضباب يتقشّع . تشقّه أشعّة الشمس الأولى . والدخان يتصاعد من المداخن . وحيّ سان سيفير المجاور يتحرّك بعد السبات . ثمّ أضاف : «إنّه منظرٌ جميل كمناظر البندقيـة» . لكنّ بيسارو ما كان قطّ في البندقية . ففي كلامه إشارة إلى أنه يعرف بعض مناظرها من لوحاتٍ رسمها زملاؤه . ونرجّح أن تكون لوحةً لجوزيف تيرنر(6) . وهو أحد الرسّامين الكبار في القرن التاسع عشر . وقد زار البندقية عام 1819 ورسم هناك لوحة بالألوان المائية تثير إعجاب كلّ ناظر . وإن كان خبيرًا بالمناظر الطبيعية الخلاّبة . وبيسارو تردّد إلى لندن . وأغلب الظنّ أنه اطّلع على قسم وافر من أعمال تيرنر . أكثر ممّا أقرّ به في وقت ما . ونلفي بيسارو في أعماله المتأخّرة (وقد بلغ إذّاك السادسة والستّين) رسّامًا لا يكتفي بإظهار الانطباعات . وإنّما يميل إلى إنشائها . وفي رسمه للجسر المذكور كان اهتمامه بمعالجة الظلال على نحو متميّز أكبر من أيّ شيء آخر : يجعل للماء من تحت الجسر مغايرات شديدة . ويعطيه لمعان ضوء الصبح . ويحرم المشاة والعربات التي على الجسر هذه المغايرة . لكنّه أنشأ بهذا انطباعًا عجيبًا : لا تبدو المشاة والعربات جامدة كدعائم الجسر التي ترسل ظلالها بطريقة منطقية . وإنّما تبدو في حركة وتبدو ظلالها كبقاع الماء على الطريق .

تجسيد الضوء

منفريد فات

معرض «الضوء – الضوء» انعقد عام 1998 في بون ، ثمّ انعقد مرّة أخرى في ربيع 2000 بمدينة مانهايم ، وهو معرض للرسّام هيلموت شوبر الذي تميّز لوحاته بألوانها الساطعة بقوّة هائلة تبهر الناظر وتستحوذ على مشاعره .

يرسم هيلموت شوبر في مقاسات كبيرة لوحات في غاية الحيويّة ، يشكّلها من الضوء والظلمة . تظهر فيها الأعماق ضاربةً في البُعد إلى حدود اللانهائي ، فيكون لها في الناظر تأثير إيهامي غريب لا يكاد يتخلّص منه .

إنّها «الأحياز الافتراضية» التي تُنشئ في وعي المشاهد أحيازًا حقيقية «كآلةٍ مولّدةٍ» لعوالم جديدة ، تتفاوت درجات تأثيرها في المشاهدين على حسب درجات الإدراك لديهم . ثمّ إنّ زَهاء هذه اللوحات وشدّة إشراقها ، بالإضافة إلى أحجامها الضخمة وكُتَل ألوانها الديناميية تملك على المشاهد نفسه . ويصف الفنّان نفسُه ، في مقابلة صحفية ، لوحاته بأنّها تحفز على التأمّل كلّ من أراده من مشاهديها . ومَن يشاهد هذه اللوحات يجد نفسه في حضرة ضوء لامادّيّ ساطع ، يشعّ إشعاعًا ديناميًا من مركز مشرق على البقاع الظلماء ، فيكاد إشراقه يتجاوز حدود اللوحات . فتبدو هذه متأرجحةً بين العتمة التامّة والإشراق المتفجّر ، بين الجمود المتقيّد بالأشكال وبين حركيّةٍ مندفعة هائلة . فإذا نُظر إلى هذه اللوحات من زاوية أخرى ، تغيّر تأثيرها وتغيّرت حركة إشعاعها وتأرجحاته . كذلك الحال عندما يتغيّر الضوء الواقع عليها ، كأنْ تتغيّر نوعيّته أو شدّته . ومع كلّ هذا ، فإنّ تأثيرها في المشاهد متّصل اتّصالاً وثيقًا بمزاجه وبمدى استعداده للتفاعل مع أعمال هذا الرسّام .

والظاهر أنّ رسومات شوبر تتّبع كلّها مبدأً منهجيًا واحدًا ، يتمثّل في مركز حركيّ مشعّ تقابله مساحة داكنة متنوّعة ذاتيًا . فهي أعمال تتميّز بالتعارض بين الدرجات الساطعة من الأزرق والأصفر والأحمر من ناحية ، والأسود العميق السواد من ناحية أخرى ، يتصرّف فيها الرسّام على كتّان الرسم بتنوّع وتشكيل مدهشين متنقّلاً بين شتّى الدرجات ، من الطافئ إلى الساطع الوهّاج . إنّه يشكّل لوحاته من عدّة طبقات من الألوان الأكريلية المُوَرْنَشَة ، مستخدمًا طريقة خاصّة ، ممّا يمنح اللون إشراقًا قويًا ومادّيّة محسوسة ، لا تغيب ؛ وبهذا يحقّق شوبر تصوّره للتعبير على الضوء في فنّ الرسم . ثمّ إنّه يغطّي طبقات الألوان بشظايا الغرافيت ، يجعلها بكثافات وبنًى متفاوتة . وهذا ما يعطي رسوماته طابعها المميّز الخاصّ وإشعاعها الوهّاج ، إلى جانب ما تأتي به شظايا الغرافيت على الأرضيّة الملوّنة من انطباع حيّزيّ وتشكيلي وحركي في المساحات الملوّنة التي تبرز بذلك على نحو أشدّ . وبهذه القطبية يتوصّل رسّامنا إلى تكوين بؤرةٍ تُوجّه نظر الناظر وتُنشئ في الوقت ذاته انطباع حركيّة لونيّة شديدة ، فيبدو الرسم كأنّما فقد تماسكه ودخل في تأرجح على نحو لامادّيّ غريب . ولا يريد شوبر من هذا التأرجح إحداث أحياز وهميّة ، وإنّما يريد ، كما يقول ، إظهار «الطاقة المحضة» بالوسائل المتاحة لفنّ الرسم .

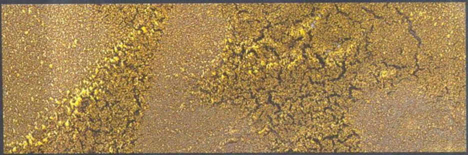
ويشرع شوبر في أعماله دائمًا على كتّان الرسم مباشرة ، دون رسومات أوّلية ، منطلقًا في الغالب من مُسَوَّدات وتخطيطات موجزة لتصوّراته . وكثيرًا ما يعدل عن هذه التخطيطات خلال عملية الرسم التي يعتمد فيها دائمًا على الحدْس . وقد يخفق شوبر مرارًا ويبدأ اللوحة من جديد ، لأنّ طريقة الرسم

هيلموت شوبر :

الصورة العليا : «إلى فولفغانغ أماديوس موتسارت I» ، 1997 ، ألوان أكريلية على كتّان ، 295 x 295 cm

الصورة السفلى : منظر تفصيلي من لوحة «إلى فولفغانغ أماديوس موتسارت IV» ، 1997 ، ألوان أكريلية على كتّان . 295 x 295 cm





التي يتّبعها لا تسمح بالتعديل اللاحق، وقد طرح أعمالاً كثيرة لأنّها خرجت في شكل لا يناسب تصوّراته.

ما من رسّام يعالج حاليًا مسألة الضوء وعَرْضِ الضوء معالجةَ شوبر لهما. فالموضوع الفنّي الأساسي الذي يشتغل به هذا الرسّام هو «صياغة الضوء المطلق، غير المتّصل بالأجسام، الخارج من أشكال حركيّة، والغالب على الظلمة». وقال في مقابلة صحفية: «إنّ اهتمامي هو بالمادّة والضوء، أو قل: بسقوط الضوء على المادّة». وقال في المقابلة نفسها: «إنّ ما يشغلني حقًّا هو، بتعبير مبسّط، كيف أجعل اللون يشعّ إلى حدّ أنْ يستحيل إلى نور. وكيف أضع القطب والقطب المضادّ، وكيف أشكّل الرسم كلّه بحيث يتأرجح ويكوّن، مع ذلك، وحدةً تتّسع لتتجاوز حدود اللوحة، فتشعّ في الفضاء المحيط». وهذا هو سبب استخدامه الألوان الأساسية دون غيرها، لأنّ إشعاعها أشدّ كثيرًا من إشعاع الألوان المشتقّة.

وفي دراسة «حول الضوء في فنّ الرسم»، يزعم صاحبها، فولفغانغ شونه، أنّ الضوء، من حيث هو عاملٌ مستقلّ، قد اختفى في القرن العشرين من فنّ الرسم، ولا سيّما من فروعه التجريدية. لكنّ رسم شوبر يأتي نافيًا لهذا الرأي، فهو ممدّد لتقاليد الرسم في صياغة الضوء ومبتكر لحلول فنّية جديدة. وقد بيّن يوستوس مولر هوفشتيده في مقال بعنوان «هيلموت شوبر – إنشاء الضوء في فنّ الرسم» هذه التقاليد التي تبدأ باللوحات الليلية التي رسمها الرسّامون الهولنديون في القرن الخامس عشر، وتبلغ قمّة الإبداع والابتكار في أعمال كارافاجيو. وبعد أنْ كان الضوء في أعمال الهولنديين يأتي من مصادر، كالشموع والشُّعَل والنيران، فإنّه، في أعمال كارافاجيو، يتخلّل اللوحة دون أنْ يكون له مصدر محدّد. وقد ظلّ كارافاجيو إلى نهاية القرن الثامن عشر المثل الأعلى للرسّامين، يقتدون به في طريقته هذه.

وبقدوم الحركة الانطباعية، ظهر اهتمام جديد بإنشاء الضوء عن طريق اللون، وذلك لسببين: الأوّل أنّ الرسّامين اشتغلوا بتغيّر الألوان في أعمالهم مع تغيّر الإضاءة، والثاني، والأهمّ، هو أنّ اللون بدأ ينفصل تدريجيًا عن الموضوع المجسّم ويستقلّ بذاته، وهذا ما ينطبق في الدرجة الأولى على الرسم التجريدي في بداية القرن العشرين. فقد أصبح لِلّون مدلول خاصّ به، منفصل عن الموضوع المجسّم، أطلق عليه إيريش فون بيركن مصطلح «القيمة التشكيلية»، يريد أنّ اللون لم يَعُد «مرتبطًا بالشكل» وإنّما مُنشِئًا للشكل.

لقد اختفى الضوء، من حيث هو مصدر لإضاءة الأشياء المرسومة، من لوحات القرن العشرين. وما يبدو لنا ضوءًا إنّما هو الضوء النوعي الذي يتميّز به اللون، أو «إضاءته النوعية». فالضوء تحوّل إلى وظيفة من وظائف اللون، أطلق عليها شونه مصطلح «الضوء اللوني النوعي». وقد ظهر هذا، أوّل ما ظهر، في لوحات روبير ديلوني التي رسمها بعد عام 1910 مستخدمًا ألوانًا أساسيّة، متقيّدًا في ذلك بقواعد البصريات. وفي هذه اللوحات، حلّ ضوء الألوان الأساسية محلّ الإضاءة بطريقة المغايرة بين مواطن الجلاء ومواطن العَتَمة، إضافةً إلى أنّ إشعاع الألوان الأساسية القوي يُزيح لغة الرسم التقليدية القائمة على محاكاة الواقع، بل الملزِمة بهذه المحاكاة. ويقوم رسم شوبر على مبدأ يتلخّص في جعل مواطنَ منيرة في اللوحة مقابلَ مواطن داكنة، وتبيّن هذه الطريقة الإمكانات الإضائيّة الواسعة التي يمكن أنْ تكون للألوان في فنّ الرسم الحديث، وتبيّن أيضًا أنّ الألوان كافية وحدها لإظهار تجلّيات كونية. ولا يسلك شوبر في هذا مسلكًا فنّيًا سُلك من قبل، ولا يقتدي بأحد، وإنّما تجيء أعماله على الكتّان «تجسيدًا» للضوء في حركيّة لم يسبق لها مثيل. وأمّا الانطباعات الكونية المذكورة، فتأتي من قوّة الألوان الحاملة للضوء ومن المغايرة بين البقاع المشعّة والبقاع الداكنة، ومن الأحجام الضخمة التي لِلّوحات، فكأنّه الضوء في الكون يغلب على الظلمة. إنّها حقًّا مجالات واسعةٌ، مجالاتُ عرض الضوء التي أدخلها هيلموت شوبر في فنّ الرسم.

المقال مأخوذ من كتاب «هيلموت شوبر – ضوء – ضوء» للناشر ديتر رونته
"Helmut Schober-Licht-Licht", Dieter Ronte (Hgbr.)



صورة من فلم «عمالقة» : الأصدقاء الثلاثة يقضون في هامبورغ سهرتهم المشتركة الأخيرة في مرح، غير مبالين بما أصابهم وأصاب سيّارتهم المحبوبة من ضرب وعطب

ثلاثة أفلام تلفت الانتباه

هيلين مكلينبورغر

على الرغم من أنّ الأفلام الألمانية، فيما نسمع ونقرأ، لا تشارك منذ سنوات في مسابقات مهرجان كان السينمائي، إلاّ أنّنا نعرض هنا لثلاثة أفلام، نتّخذها مثالاً على تميّز الفلم الألماني.

سينما ألمانية قوية : جميلة ومأساوية في آن معًا. يتجلّى ذلك في فلم «عمالقة». والكآبة في هذا الفلم تجيش المشاعر في النفس، غير أنّها لا تبلغ حدّ الابتذال، ولا هي عقلانية محسوبة حسابًا دقيقًا. ويقول فلويد، أحد الأبطال الشباب في فلم سبستيان شير : «في أجمل اللحظات ينبغي أنْ تكون الموسيقى موجودة، وعندما تبلغ أجمل المقاطع ينبغي أنْ تعلق الأسطوانة». وربّما ينسى المشاهد للفلم هذه العبارة، ولكنّ حين تتحقّق رغبة فلويد، تكون تلك حقًّا واحدة من أجمل اللحظات التي عرفتها السينما الألمانية منذ فترة بعيدة. وفلم «عمالقة» يحكي قصّة بسيطة عن الصداقة، واشتداد عود الشباب، وعن الأشواق، وخيبة الأمل. ويرى المشاهد أوّل الأمر فلويد، وريكو، وفالتر راكبين سيّارة فالتر، وهي فورد غرانادا قديمة عُدّل محرّكها لجعلها أسرع، وهم يسيرون بسرعة على وقع موسيقى الروك العالية، فيتركون بعيدًا وراءهم سيّارة كانت تسابقهم. وتكفي نظرة في وجوههم ليحسّ الناظر بالجامع بينهم. فالنظرات والإيماءات الصغيرة تتحدّث في هذا الفلم أكثر من الكلمات. وقد رصد نصّ السيناريو المدينة المملّة الواقعة على أطراف هامبورغ، حيث يعيش الثلاثة، رصدًا حسن الإعداد، دقيقًا. ويؤدّي الممثلون الثلاثة الذين لم يخبروا الحياة بعدُ أدوارهم باقتضاب وبأسلوب يخلب الألباب. وتصاب صداقتهم، على أيّة حال، بشرخ مؤلم، عندما يكون الثلاثة على الشرفة يحتسون البيرة من العلب. فيبوح فلويد لصديقيه بأنّه ينوي الرحيل حال انتهاء فترة وقف التنفيذ، وأنّه سيعمل على سفينة شحن مسافرة إلى سنغافورة. فلا يبقى للرفاق سوى ليلة مشتركة واحدة. فيبدءون الليل بالسهر في حانتهم المعهودة سهرًا فيه تحفّظ وكآبة، إلاّ أنّهم يغامرون بعد ذلك مغامرات تتّسم بالانطلاق والطيش. فيواجهون مجموعة من محبّي المغنّي ألفيس برسلي، ثمّ يشاهدون فلمًا لمباراة في المصارعة صُوّرت على نحو يبهر الأنفاس. غير أنّ ابنة الجيران تعيد هذا الثلاثي المنتشي مرّة أخرى إلى أرض الواقع. ولا يتبقّى آخر الأمر سوى الإرهاق، وذكرى ما لا يمكن استعادته. فلمٌ جميل ومحزن غاية الإحزان، في آن معًا.

طَعْمُ الحرّية والمغامرة. طعم تتذوّقه حُلْيَة في كلّ سيجارة تستطيع الحصول عليها. فالسجائر عندها أهمّ من الدواء كلّه الذي تنسى تناوله دائمًا، في كلّ حال. وحُلْيَة هاربة من تركيا بعد أن بعث بها أبوها إليها، فهي تمشي، تركض، تتعثّر أميالاً وأميالاً عابرة تركيا من أعماق الأناضول عائدةً إلى ألمانيا. لا تنظر يمنة ولا يسرة، فلا ترى المناطق ذات الحجارة الجيرية، حيث تثير قطعان الأغنام النقع الذي تتخلّله شمس المساء، وحيث تقبع البيوت كالمكعّبات الصغيرة. فاللقاء الذي كان يمكن أنْ يكون لقاءً شافيًا، وأراد الأب له أنْ يكون كذلك، يراه المشاهد وحده، فهو يشارك المخرج في نظرته إلى مناطق غريبة فقيرة، وهي نظرة مأساوية في أكثرها.

فإذا ما صدّق المرء يلماز أرسلان وفلمَه الثاني «يارا»، يكون التدخين هو التمرّد الوحيد المتاح للنساء التركيات. فكلّهن يدخنّ، ويلوّحن بحركات سريعة بالأيدي ليبعدن الدخان، إذا ما عاد الرجل إلى البيت، ويتظاهر الرجل بأنه لا يلحظ شيئاً. ولا تريد حلية التي نشأت في ألمانيا أنْ تتقبّل هذه «التسوية التركية»، بل هي لا تحاول ذلك إطلاقًا، ولعلّها لا تستطيع المحاولة ابتداءً.

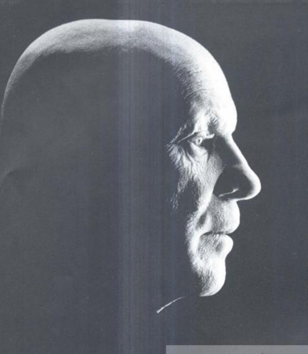
وكما أنّ للعقل حدودًا للاحتمال، فالعاطفة كذلك لها حدود، إذا ما أصابها الإجهاد. فتروح حلية في ذهول وغيبوبة، فلا تعود تسمع شيئاً، ولا ترى إلاّ بعينها الداخلية: شاطئاً أبيض لامعًا، ترى نفسها لابسة ثوبًا من اللاميه الذهبي، تركض جيئة وذهابًا من غير ما غاية، في حين يقف الرجال اللابسون جلابيب بيض جامدين، لا يتنبّهون إليها. وأثناء ذلك يغنّي أبوها: «لا تبكي، سيكون كلّ شيئ خيرًا»، ويكون هو الوحيد من بين الرجال لابسًا بذلة سوداء. وفي الماء الضحل ينتصب باب، يتبيّن بعدها أنه قفص، وتصحو حلية من نوباتها، لتجد نفسها ملقاة مرّةً على سكّة القطار، ومرّةً مجروحة رُسغَي اليدين.

فلا أحسبُ أنّ ثمّة وسيلة تستخدم الصور يمكن أنْ تعرض بوضوح أشدّ من هذا الفلم للأضرار التي يورثها فقدانُ الإنسان للوطن بين عالمين، وهو قَدَر الجيلين الثاني والثالث من المهاجرين إلى ألمانيا. وليس للمرء إلاّ أنْ يحدس، إنْ كان هذا هو الجرح، الصدمة النفسية، التي يلمح عنوان الفلم «يارا»(1) إليها. ويأبى أرسلان أنْ يأتي بأيّ تفسير لحالات الغيبوبة التي تصيب بطلته في مدد متقاصرة، ويُلغز الأمر، بدلاً من ذلك، إلغازًا فنيًا. وعرف المخرج موضوع الفلم معرفة شخصية، ويغلب أنّ هذه هي العلّة في أنه لا يتناوله بلمحات اجتماعية ناقدة. وكان أرسلان وُلد في تركيا، وجاء مع أهله عام 1975 إلى ألمانيا، وأسّس عام 1988 فرقة مسرحية. وكان فلمه الأوّل «السير الطويل» حاز في برغاموس وسان سابستيان جوائز، وحاز «يارا» كذلك جائزة في مهرجان ماكس أوفلس الذي أُقيم بساربروكن. ويتميّز إخراج أرسلان في توجيهه للممثّلين: يلدا ريناود تُبقي دور حلية عائمًا معلّقًا على نحو مقنع، سواء إنْ كانت تنهار في ظروفها المتأرجحة جامدةَ النظرة، أم مطلِقة غضبها من عقاله بعينين تلمعان غضبًا.

وتلتقي حلية في هربها بناس يساعدونها، مثل مجموعة من صبية الشوارع الأكراد، وبآخرين يعادونها، أهمّهم المشرفات في مستشفى الأمراض العقلية؛ إذ انتهى بها الأمر، بطبيعة الحال، إلى هناك، لتأخذ فيه نصيبها، بما في ذلك الصدمات الكهربائية. أما نزيلات المستشفى، فلديهنّ أعجب النزعات النفسية، ولسن شغوفات بشيء سوى السجائر. فيُدني فلم أرسلان إلينا استنتاجًا آخر، وهو أنّ التمرّد يفضي مباشرة إلى الجنون، والذنب في ذلك ذنب الغرب. لا يغيّر في ذلك أنّ حلية تهرب من المستشفى آخر الأمر.

(1) "Yara" كلمة تركية معناها «الجرح».





غوتس غيورغه يؤدّي دور الدكتور يوزف منغيليه في فلم «لا شيء سوى الحقيقة»

وفي فلم رولاند سوسو ريشتر «لا شيء سوى الحقيقة» ، يمثّل كاي فينسنغر دور محام ، يجري أبحاثًا في كتاب عن يوزف منغيليه ، الطبيب النازي الذي عمل في معسكرات الاعتقال . وتتحوّل الأبحاث إلى شكل من أشكال الاستحواذ . ويلحّ عليه المرّة بعد المرّة سؤال يعذّبه ، وهو كيف يمكن للمرء أنْ يرتكب هذه الجرائم غير الإنسانية . غير أنّ الظلّ المعتم لمنغيليه ، والذي غدا يثقل على نحو متزايد على علاقة المحامي الزوجية ، يتّخذ فجأة وعلى نحو غامض كيانًا . ويُغرَّر بالمحامي ، فيقع في شرك ، ويُخدَّر ، ليجد نفسه في الأرجنتين ، يجلس قبالته شيخ يزعم أنه منغيليه المحسوب ميتًا . وهو لا يعدّ نفسه مذنبًا ، ويريد العودة إلى ألمانيا ليُحاكم ، على أنْ يتولّى المحامي الدفاع عنه . ولقاء ذلك يعده منغيليه بأنْ يجيبه على سؤاله الملحّ . وقد مثّل دور يوزف منغيليه الممثّل غوتس غيورغه بوجه جامد وصوت هادئ منضبط . وهذا ثاني دور يتقمّص فيه هذا الممثّل شخصيّة مجرم من كبار مجرمي التاريخ بعد تمثيله لدور مرتكب الجرائم الجماعية ، فريتس هارمان ، في فلم «القتّال» . ويجلس منغيليه أثناء المحاكمة في قفص ضخم مقاوم للطلقات النارية ، يفصله عن الناس المعروفين بأنهم عاديّين . ويجعل منغيليه أثناء المحاكمة للصندوق وظيفة جديدة ، يتّخذه مرآة . ويخاطب الجمهور قائلاً : «انظروا ، أنا بشر من لحم ودم ، وإذا ما نظرتم في عينيّ أفلا ترون بعضًا من أنفسكم؟» . فيبدو منغيليه إنسانًا عاديًا كالناس جميعا ، فتبدو لذا جرائمه أشدّ فظاعة . ويقول في «حالقي الرؤوس» المتظاهرين أمام دار المحكمة إنّهم «وحوشٌ صُلع» . وأمّا أقوى مشاهد الفلم فهي عندما يواجه منغيليه المتّهمين المتعالين الذين يدّعون العصمة ، وينزع عنهم استعلاءهم الأخلاقي نزع النعل عن القدم . ولا ينكر منغيليه شيئاً ، ويقرّ بأفعاله جميعًا ، حتّى البربرية منها ، غير أنه يريد أنْ يُنظَر إليها في سياق أحداث زمانه . فهو ، في زعمه ، لم يصنع معسكر الاعتقال أوشفتس ، ولم يزد على أنْ كان عجلة صغيرة في محرّك آلة كبيرة . ثمّ إنّ الكتب الرئيسة التي تتحدّث عن «القتل الرحيم» قد كانت منذ أوائل العشرينات جزءًا من الممارسة الطبّية . والناس الذين أصابتهم تجاربه بالشلل ، إنّما أنقذهم بذلك من غرف الإعدام بالغاز . فالوحش يصوّر نفسه من أتباع المذهب الإنساني . وتفلح طريقة الدفاع الشنيعة هذه أكثر ممّا كان المحامي يرجو ، أو يخشى . وقد مثّل غوتس غيورغه بدور منغيليه أعظم أدواره . ولا يقلّ أداء كاي فينسنغر في دور المحامي براعة عنه . فهذه تجربة جريئة ، ذكية . صراع وجودي بين رجلين ، أحدهما ، المحامي ، يكاد ينهار دون تحقيق مهمّته : «إنْ أدّيتُ مهمّتي على وجه حسن ، أكون شخصًا سيّئاً ، وإنْ أسأتُ في أدائها ، أكون محاميًا سيّئاً ، وإنْ لم أفعل شيئاً أكون جبانًا» .

فالفلم يُظهر أنّ وقوف منغيليه وذكره أسباب أفعاله لم يغيّر شيئاً ، ولا يفسّر أمرًا . وربما كان ظهور منغيليه في المحكمة استعراضًا غادرًا . وربما يقول الحقيقة . الحقيقة كما يراها . من يعلم؟ ولا يفضي طريق إلى ما وراء الكلمات ، ولا إلى أيّ عقل من العقول . فلست تجد إلاّ تصريحات واعتذارات . كلمات ، لا حقيقة . الحقيقة ، كما قال أحد الحكماء ، من اختراع كاذِب . يبقى السؤال : لِمَ أتى منغيليه من الإجرام ما أتى ؟

تجربتان مع الغربة

نظرة إلى حياة ألبير كامو وشارل دي فوكو في الجزائر

هانس ريتّر



للمغرب العربي دور هام جدًا في تطلّعات الأوروبيّين إلى إفريقيا، هذا المغرب العربي الفاصل ما بين البحر المتوسّط والصحراء، وما بين المسيحية والإسلام، والذي اتّصل تاريخه بتاريخ أوروبا أشدّ الاتّصال، من عصور ما قبل التاريخ إلى القرون الوسطى وعهد الأندلس، ومن الحروب البونيقية إلى زمننا هذا. أرض المتوسّط هذه التي صارت في فترة من فترات العصور القديمة إقليمًا من أقاليم الإمبراطورية الرومانية، وهي أرض البربر، والليبيين، والنوميديين، والقرطاجينيين.

تحوّلت الجزائر في القرن التاسع عشر إلى قاعدة لسياسة فرنسا التوسّعية نحو الجنوب وإلى منطقة حاسمة الأهمية في تاريخ الاستعمار الفرنسي الذي هو استعمار أوروبي الجذور أيضًا فيما يرمي إليه من تقسيم إفريقيا؛ الاستعمار الفرنسي الذي انفرد بالسيطرة وتعنّت فيها وأخفق. واندلعت حرب الجزائر التي لم تقتصر عواقبها على ظهور منظّمة الجيش السرّي الفرنسية الإرهابية، إنّما ما زالت تتجلّى في التمزّق الحالي الذي تعيشه البلاد.

ساعاتٌ قليلةٌ تفصل مدينة الجزائر عن مرسيليا، بيد أنّ الإقليم الجزائري الذي قيل عنه عامَ 1869 إنّه «لن ينفذ بجلده من دواء أطبّائه إلاّ إذا كانت له سبعة أرواح»، هذا الإقليم كان منذ البداية مشكلة شائكة، بسبب هذا القرب بالذات من «الوطن الأمّ»، وبسبب الاستقلالية التي افتكّها النازحون افتكاكًا، ثمّ لأنّ العرب والبربر قاوموا الوجود الفرنسي مقاومة لا تلين ولا تخمد إلاّ لتندلع من جديد.

واستعمر الجزائر نازحون هم أنفسهم معدمون، نبذتهم ضواحي مدن فرنسا، وأراضٍ من ريفها مقفرة، ومناطقُ من حدودها ضعضعتها الحروب. وبعضُ جزر المتوسّط حيث الفقر وشظف العيش. الجزائر أرضٌ منفّرة، وأرض الأمل لهؤلاء النازحين، أنزلوا إليها لتكون قاعدة حياة جديدة وهويّة جديدة. أرضٌ شهدت حربًا من آخر الحروب الاستعمارية، دارت بتعصّب وشراسة مستندةً إلى أيديولوجية القرن التاسع عشر الإمبريالية وتصوّراتها الوهمية الغربية حول «أمّة فرنسية تبعث الإمبراطوريةَ الرومانية من جديد»، ومسنودةً من «الأقدام السود»، كما يُسمَّى فرنسيّو الجزائر، ومن «الحركيين»، وهم المسلمون المنخرطون في الميليشيا الفرنسية الذين وجدوا أنفسهم في وضع حرج، لا مخرج منه، كلّما اقترب انتصار جيش التحرير.

وبعيدًا عن نزاعات الشمال وعنفه، وعن عالم المستعمرين الفرنسيين والأحياء العربية المكتظّة، تمتدّ الصحراء شاسعة في جنوبي سلسلة الأطلس، بواحاتها، وبدوها وطوارق جبال الهوقار وتاسيلي، في أقصى جنوب هذا البلد المترامي.

هناك كان الفرنسيّون يراقبون أكثر ممّا كانوا يتدخّلون في شؤون الناس، وتركوا الصحراء للعلماء والمبشرين و«للمهرة»، وهي قوّات عسكرية خاصّة، سُمّيت كذلك لأنّهم كانوا يتحرّكون على جمال اجتُلبت من بلاد المهرة. وكان هؤلاء المهرة في المرحلة الاستعمارية المتأخّرة من القرن التاسع عشر أشبه بالشرطة منهم بجيش مستعمر، فاقتصر وجودهم الضعيف على دوريّات غير منتظمة. ذلك أن البدو كانوا مجموعات هامشية في الأحداث الاستعمارية؛ ومن

▲
مقاتلان من الطوارق

انقلابات التاريخ المأساوية أنّ اضطهادهم الفعلي لم يبدأ إلاّ بعد أن استقلّت دول الصحراء.

يواجهك، عند دراسة أحداث هذه المناطق، شخصيّتان فذّتان بسيرتهما وإنتاجهما، وباتّصالهما، كأوثق ما يكون الاتّصال، بالجزائر المستعمرة وشمال إفريقيا والصحراء، وبانطباعهما، كأعمق ما يكون الانطباع، بعصرهما وبتعاليهما عنه في الوقت ذاته: إنّهما ألبير كامو(1) وشارل دي فوكو(2). ومع أنّ ذاك الأديب الوجودي وهذا المبشّر المسيحي يبدوان في الوهلة الأولى متضادّين من حيث العقيدة والنظرة إلى الحياة، إلاّ أنّهما متقاربان في انطباعهما بالحياة، وتواضعهما الإفريقي، ورسالتيهما اللتين تجعلان الإنسان في مقدّمة كلّ شيء.

تشمل سيرتهما مراحل هامّة من تاريخ شمال إفريقيا والجزائر: من أواخر القرن التاسع عشر، حين اكتملت سيطرة الفرنسيين على الصحراء ووصلوا إلى مناطق توات، والهوقار، وأدرار، وتمبكتو، إلى انهيار هذه الإمبراطورية الاستعمارية البائدة في الستّينات إثر حرب الجزائر التي استمرّت من 1954 إلى 1962. مات فوكو (1916) مقتولاً في الهوقار على يد ثوّار من الطوارق أتباع السنوسي في نفس الفترة تقريبًا التي وُلد فيها كامو (1913) بالقرب من عنّابة. وعندما مات كامو (1960) في حادث سيّارة في فرنسا، كانت نهاية الجزائر الفرنسية على الأبواب.

شخصيّتان حازمتان، ارتبط مصيراهما بشمال إفريقيا إلى حدّ التضحية ونكران الذات، وانطبع فيهما قلق الباحث واضطرابه والتقشّف والعزلة. العزلة التي لا تكاد تفارق كتابات كامو: الإنسان المتروك، المعزول في المجتمع هو من مواضيعه الرئيسة، وكامو يرى في نفسه «الغريب» و«الضيف» و«أوّل إنسان في الثورة». وصيّةٌ يتركها أحد أبطاله، يونس، الرسام المقتلع من أسرته، مكتوبةً بحروف ضئيلة في كلمة واحدة على لوحة رسم بيضاء لا شيء عليها سوى هذه الكلمة غير الواضحة التي قد تعني «وحيدًا» وقد تعني «متضامنًا» (الكلمتان الفرنسيّتان لا تختلفان إلاّ في حرف واحد).

كان فوكو ضابطًا وزيرَ نساء نبيل المنشأ، موفور الرزق، ثمّ ترهّب في مرحلة متقدّمة من حياته لدافع باطني، وطلب العزلة في الصحراء. فانزوى في هضبة أسكريم، وسكن مسكنًا في غاية البساطة في ارتفاع ثلاثة آلاف متر محاطًا بجبال الأهاقار البركانية الموحشة، وقد سكن أيضًا مدّةً في برج صغير بتمنراست. إنّه اختار أنْ يعيش على مبدأ «الغربة» الذي حلّله كامو من بعد، في بعض تخوم العالم الاستعماري، أو «المملكة» كما يقول كامو. ومارس فوكو التضامن في الفقر، وهو راهب لا يوجّه اهتمامه إلاّ لله ثمّ للطوارق الذين يشاركهم التقشّف، بل يحاول أنْ يفوقهم فيه: ينام سبع عشرة سنة على الأرض قبل أنْ يقبل بسرير ميداني يُهدى له. تخلّى عن كلّ مال ومتاع، وجاع فكاد يهلك، لولا الغذاء الذي جاءه به الطوارق.

عاش فوكو وحيدًا منعزلاً، فصار «مشاهدًا ومساهمًا»، يفهم حياة الصحراء ولغة البدو. واشتغل دونما كلل بتأليف معجم ضخم في الطوارق ولغتهم، دوّن فيه أشعارهم، وأغانيهم، وأمثالهم، وتاريخهم، وعاداتهم، وأسماء قراهم، ومواقعهم، بل ودوّن فيه أيضًا أسماء النجوم، والكلاب، والمعز، والجمال.

بعد أنْ كان ضابطًا متنعّمًا، صار راهبًا بسيطًا متواضعًا، وهب حياته للصحراء وللطوارق وعطف عليهم كثيرًا. كتب: «لم ينزل المطر منذ سبعة عشر شهرًا، وهذا يعني المجاعة في أرض يعيش أهلها من اللبن في الدرجة الأولى. إنّ المعز صارت جافّة كجفاف الأرض، والناسَ كجفاف المعز». وعوض أنْ يُنَصِّر الطوارق، شُغف بالصحراء وبأهلها، وأراد أنْ يتعرّف حياتهم وأنْ يكون هو نفسه قدوة بكلّ تواضع، وظلّ على ذلك إلى أنْ قُتل. إنّه أعرض عن التبشير الكنسي الرسمي والهجومي. واستند «إلى الدين الفطري الذي للإنسان».

وكتب طبيبٌ زار الهوقار عام 1905 وقابل فوكو: «لم يتكلّم معنا في التنصير أصلاً، وإنّما تكلّم، أكثر ما تكلّم، في موضوع الطوارق، فعالجه من شتّى الجوانب، وتوسّع في عرض آثار حضاراتهم الغريبة ليجلب اهتمامنا ويحرّك حماسنا».

كان فوكو محبوبًا عند الطوارق الذين سمّوه «الولي الأوروبي» لمجهوداته الخالصة لوجه الله في مآزرة الفقراء، وآزروه هم بدورهم واحترموه رغم اعتناقه الدين «الخاطئ». ومرض مرّةً مرضةً أدنف فيها، فمرّضوه، وأتوا له ببقرة من النيجر ليتقوّى بلبنها، ودعوا الله أنْ يهدي هذا المبشّر إلى الإسلام لينجو من الهلاك الأبدي.

(1) Albert Camus (2) Charles de Foucauld

القوالب، ووجّه دائمًا نظرته الشاملة والثاقبة إلى الإنسان، دون الوقوع في الاعتبارات السياسية والمراوغات الحزبية، ودون التقيد أيضا بالنظريّات العلمية المصنوعة في المعاهد. كتب: «أعجب كثيرًا لعلماء الإثنولوجيا الذين يبحثون عن أسبابٍ لشتّى الطقوس والعادات الغريبة، مجتهدين في كشف أسرارها. والسرّ، في حالات كثيرة، هو عدم وجود سبب أصلاً».

رأى كامو نفسه، كما رأى كلّ فرد في ذلك الوقت، «الإنسان الأوّل» في المجتمع الجزائري الذي يلزم بناؤه. وشعر بجوّ التغيير والتحوّل، والتناقضات، وكذلك بالنفور والكراهية تجاهه لمولده من عائلة أوروبية. بيد أنه، في قرارة نفسه، لم يتحيّز إلى طرف من الطرفين، بل لم يكن يشعر بانتساب إلى أحد الطرفين. عاش محاطًا بالغربة، فكانت له انطباعات إيجابية وأخرى متحفّظة. بيد أنه كان يشعر بأنّ حاجزًا يفصله عن أهل البلاد العرب، لا يمكن تخطّيه، لذا فهو يترك العرب في رواياته بدون ملامح واضحة، وبدون وجه، وحتّى بدون صوت، إلاّ في ما ندر، عندما يعرض، مثلاً، لصديقه الجزائري صادق أو للكاتب الجزائري عمروش.

لكنّ كامو كان يدافع عن الطرفين. يصِف بأساء المستوطنين والعرب أبناء البلد على حدّ سواء. وكان يعتقد بإمكانية تحقيق قيم إنسانية ومبادئ أخلاقية بديهية، وبإمكانية التفاهم والوفاق بين أبناء الحضارتين. ويرى أنّ تعويض الجزائريين وإصلاح الظلم التاريخي الذي لحق بهم يمكن أن يهيّئ قاعدة لتضامن جديد. كتب: «رُدُّوا الأرض، الأرض التي لا يملكها أحد... والتي ليست للشراء ولا للبيع (فالمسيح لم يأتِ الجزائر قطّ حتّى تكون هنا عقارات وامتيازات للرهبان أنفسهم)».

لم يَنزَوِ إذًا في زاوية الأدب بعيدًا عن العالم، وإنّما كان أديبًا ومفكّرًا ذا مواقف سياسية واجتماعية، تمسّك بها، وظلّ مخلصًا لاعتقاداته، مع علمه بأنّ إخفاقها محتملاً جدًّا، بل شبه مؤكّد. كتب: «لا يمكن للمرء أنْ يعيش مع الحقيقة لأنّ الناس ينبذون كلّ من يكشف عن أوهامهم». فهو يشير هنا إلى مأساة المنوّر التي تزداد به كلّما وضحت له الأمور، وهو لا يقدر على تغييرها إلى الأصلح.

كان، عندما اندلعت حرب الجزائر، «محايدًا»، لم يلتفت أحدٌ من الجبهتين لنداءاته بالتوفيق والتصالح، وألقى كلمة في مدينة الجزائر لم يكن لها أيّ صدى، وناقش، دون جدوى، صديقه وخصمه السياسي جان عمروش الذي هو أديب من القبائل، فقال كامو: «ليس هناك من مسائل شخصيّة تفرّقنا... من حقّك أن تنحاز إلى آراء جبهة التحرير الوطنية. أمّا أنا فأراها حاليًا مفزعة، وفي المستقبل عمياء وخطيرة... أخوك من نفس المولد تحت نفس السماء».

عاش كامو، شأنه شأن فوكو، في منفى. كان وحيدًا منعزلاً في عائلته، ومراده، ومصيره. شعورٌ لم يفارقه منذ دراسته في مدرسة مدينة الجزائر الثانوية حيث حصل على منحة. كان منشؤه يميّزه عن «فرنسيّ فرنسا» وكذلك عن التلاميذ العرب، أبناء العائلات الميسورة. فكان يشعر أنّ بينه وبين أصدقائه أبناء المستوطنين الفقراء «صلة من نوع آخر، ليس لها ماض، ولا مقرّ عائلي، ولا تلك الرسائل والصور العائلية التي تملأ الخزائن. فهم مواطنون على الورق لبلاد غير واضحة المعالم، يغطّي الثلج بعض سطوحها بينما ينشؤون هم تحت شمس دائمة قاسية، مزوّدين بأبسط المبادئ الأخلاقية...»

نجد عند فوكو تنصّلا مشابها عن فرنسا، تكوّن له من إقامته في إفريقيا. وقد وجّه كلا الرجلين النظر إلى فرنسا من قاع الحياة اليومية في المستعمرة، تطلّعا من الطرف الخارجي إلى الوطن الأمّ البعيد، وواجهاه في أبّهته ودعايته القومية بمشاكل الجزائر وتعاستها. وقد كتب فوكو: «ما نراه نحن، المسيحيين المولودين هنا، المعتنقين ديانة دعواها الحبّ، من الفرنسيين المارقين وما نخبره منهم، وهم الذين يتشدّقون «بأخوّتهم»، هو الإهمال لسواهم، أو الطموح، أو الجشع، فتجد لدى أكثرهم، وا أسفاه، عدم مبالاة، وعنادًا، وقسوة».

فعلى الرغم ممّا بين الرجلين من فارق في المنشأ، والمهنة، والإطار التاريخي، فقد صار لكامو وفوكو، هذا عابدٌ، وذاك تاركُ العبادة، موقفان يكادان يكونان متماثلين، من خلال قربهم للإنسان، وجفائهم للنظام القائم. واتّخذ كلاهما «المنفى»، لا «المملكة» حيّزًا حيويًا من الوجهة المادّية والفكرية. كامو بوصفه «الإنسان الأوّل» في مجتمع يتشكّل تشكّلاً جديدًا، وفوكو باعتباره راهبًا مسيحيًا بين أهل الصحراء.

المصدر: «علامات على الطريق». مكتبة لخيال الأثنولوجي. للناشر راينهارد كابفر Weg – Marken – Eine Bibliothek der ethnologischen Imagination, Reinhard Kapfer (Hgb.)

معهد الشرق ببيروت

ليزلي ترامونتيني

اتخذت غير دولة لها مؤسّسات أبحاث ممتازة في العالم العربي، وتمثّل تميّزها بقدرتها المالية وكبرها. أمّا ألمانيا، فليس لها في الشرق الأدنى سوى بعض المؤسّسات الفكرية والثقافية. ولا شكّ في أنّ لذلك أسبابًا تاريخية. فألمانيا، خلافًا لإنكلترا وفرنسا، لم تكن قوّة استعمارية في الشرق، ولم تتعامل مع المجتمعات الإسلامية إلاّ تعاملاً محدودًا. غير أنّ معهد الشرق يمثّل هنا استثناءً يستحقّ الثناء.

وكانت الجمعية الألمانية الشرقية أسّست هذا المعهد عام 1961، ليكون «سفارة دائمة» لها في إحدى العواصم الثقافية في الشرق، وجاء ذلك استجابة للاهتمام الألماني المتزايد بالمنطقة. وكان الهدف المعلن للمعهد في ذلك الوقت دعم الأبحاث الأساسية، أي كانت مهمّته إتاحة المجال للباحثين والعلماء أنْ يجروا دراساتهم في اتّصال مباشر مع الحضارة الشرقية. غير أنّ العلم تقدّم في هذه الأثناء في مجال الدراسات العربية، والتركية، والإيرانية، والسامية، والإسلامية، في محتواه ومنهجه معًا. فالدراسات الاستشراقية الألمانية التي كانت تعنى تقليديًا بالجوانب اللغوية والتاريخية تداخلت اليوم بعلوم أخرى، كعلم الاجتماع، والعلوم السياسية، والاجتماعية، فتغيّرت بذلك صورة المستشرق المعتكف في حجرة صغيرة مستغرق في البحث تغييرًا أساسيًا.

وبناءً عليه، فقد تغيّرت المتطلّبات الكثيرة المتوقّعة من معهد الشرق ببيروت، فقد غدا يرى في نفسه اليوم، في المقام الأوّل، وسيطًا بين الثقافات المختلفة. فإذا ما أردتَ أنْ تصف هذا التحوّل على نحو موجز قلتَ إنّ المعهد تحوّل عن البحث في الشرق إلى البحث مع المفكّرين الشرقيين. ولمّا كان التعاون العلمي الجادّ الفعلي بين المستشرقين على اختلاف دراساتهم وبلدانهم ما يزال نادرًا، يفعل معهد الشرق ببيروت خيرًا إذ ينبّه الباحثين الغربيين إلى هذا النقص، وإذ يسعى، حيثما يستطيع، إلى سدّه. فيعقد معهد الشرق على نحو دائم محاضرات، ومحاضرات مشفوعة بالشرائح الضوئية، وحوارات بالإنكليزية، والعربية، والفرنسية، من أجل حفز التبادل العلمي والمتخصّص بين الباحثين اللبنانيين وزملائهم الألمان والأجانب.

أمّا مهام المعهد، فتتمثّل بالبحث، وتوسعة المكتبة، وربطها حاسوبيًا بالمكتبات الأخرى في المدينة، ليسهل على المهتمّين بها الاطّلاع على محتوياتها. ويريد المعهد لنفسه أنْ يغدو منتدى للحوار وللتبادل العلمي. ويقيم لهذه الغاية مشاريع بحثية ومؤتمرات تتعلّق بالأديان. وهو يسعى، في المحلّ الأوّل، إلى تعريف الباحث العربي بنتائج الدراسات التي يجريها زملاؤه الألمان خاصّة، والغربيون عمومًا، في الدراسات الاستشراقية وإلى حفزه إلى التعاون العلمي.

ويشتغل العاملون في معهد الشرق بمشاريع بحثية تدخل جميعها في موضوع عامّ هو «تغيّر الأنماط في العصر الحديث». ويشمل بحثهم التاريخ الاجتماعي والحضاري للمجتمعات المذكورة أعلاه، وتاريخ الفقه الإسلامي، وتاريخ الشرق المسيحي، والدراسات الأدبية. ويعمل في المعهد، إلى جانب المدير وموظّفي المكتبة، أربعة باحثين، وعدد من المبعوثين، وباحثون زائرون، ومساعدو بحث. ويمنح المعهد سنويًا ثلاث منح للدكتوراه، وعددًا من الفرص على التدريب، يُخصّص بعضها لفرع المعهد في إستانبول (انظر أدناه)، ويقبل طلاّب الاستشراق الألمان إقبالاً شديدًا على هذه المنح. ويجري المدير، والباحثون، والمبعوثون كذلك أبحاثًا خاصّة بهم، تدخل هي أيضًا في الموضوع العامّ المشار إليه. ومن أجل تيسير الاتّصال العلمي بين الباحثين، يعقد المعهد حلقات دراسية شهرية، يعرض فيها الباحثون في المعهد والباحثون الزائرون أعمالهم. وقد كانت الأبحاث التي أُجريت في السنوات الماضية في المعهد أولت موضوع المجتمع

اللبناني بعد الحرب وموضوع إعادة الإعمار اهتمامها الرئيسي. أمّا درّة المعهد فمكتبته، فيها ما يزيد على مئة وعشرين ألف مجلّد. وكان القائمون عليها اقتنوا منذ إنشائها أهمّ الكتب، والصحف، والدوريّات الصادرة في لبنان والمنطقة. ويضاف إلى ذلك ما دخل المكتبة عن طريق الإرث أو الإهداء من كتب قيّمة نُشرت قبل إنشاء المعهد في ستّينات القرن العشرين بكثير. وتجد، إلى جانب ذلك، كثيرًا من الكتب المكتوبة باللغات الأوروبية. واستخدام المكتبة متاح للجمهور، وهو يقبل على استعمالها إقبالاً شديدًا.

ويصدر المعهد سلسلتين مهمّتين. الأولى هي «المكتبة الإسلامية»(1)، والثانية «نصوص ودراسات بيروتية»(2). أمّا الأولى فكان أسّسها في إستانبول عام 1926 أحد أهمّ المستشرقين الألمان في تلك الفترة، هو هيلموت ريتر، وهي مختصّة بنشر المصادر العربية القديمة في نشرات محقّقة. والسلسلة الثانية، وأُسّست في الستّينات، فبمثابة منتدى للحوار في المسائل اللغوية، والتاريخية، والدينية، والأدبية. وأصدر المعهد في الآونة الأخيرة ثلاث سلاسل جديدة تفرّعت من السلسلة الثانية، وهي: «عوالم تركية»(3)، و«عوالم إيرانية»(4)، و«عوالم مسيحية شرقية»(5). أمّا «أوراق بيروتية» فنشرة تتناول، إلى جانب الموضوعات العلمية، مقالات صحفية عن الحياة في لبنان. وتُنشر بعض المحاضرات المختارة التي تلقى في المعهد في سلسلة «زقاق البلاط».

وظلّ المعهد حينًا طويلاً بعيدًا عن تأثير الحرب الأهلية اللبنانية التي بدأت عام 1975، ومضى في عمله الأكاديمي المعتاد مدّة اثني عشر عامًا بعد اندلاعها. غير أنّ العاملين الألمان بالمعهد اضطرّوا في عام 1987 إلى مغادرته، في حين ظلّ زملاؤهم اللبنانيون يدافعون عن المعهد ومكتبته، معرّضين حياتهم غير مرّة للخطر. وتحوّل زملاؤهم الألمان بعملهم إلى إستانبول، حيث أسّسوا لهم فرعًا للمعهد هناك، على نحو مؤقّت، أوّل الأمر. ولكنْ، وخلال السنوات المنصرمة عمل معهد إستانبول في مشاريع طويلة الأمد مع جهات محلّية وأجنبية، فاستقلّ بنفسه في مجالات خاصّة من البحث العلمي، فيغلب أنْ يغدو في وقت غير بعيد مركزًا للدراسات التركية، والعثمانية، ودراسات وسط آسيا.

ونرجع إلى الحديث على المركز الرئيس ببيروت. فهو يقع في حيّ قديم من أحياء بيروت اسمه زقاق البلاط واقع وسط المدينة. ولا يبعد المعهد سوى بضع دقائق مشيًا على الأقدام عن «ميدان الشهداء» الذي غدا أكثره اليوم أنقاضًا. وتسعى شركة إعادة الإعمار اللبنانية «سوليدير» إلى تحقيق هدف طموح، وهو جعل وسط بيروت واحدًا من أكثر مراكز المدن في العالم حداثة، وذلك عن طريق الترميم والصيانة لكثير من المباني القديمة الجميلة، وكذلك لمقاطع كاملة من الطرقات. ومبنى المعهد نفسه دارة بنتها في القرن التاسع عشر إحدى الأسر البيروتية الميسورة، تحيط بها الأشجار العتيقة، كأنّها واحة من الهدوء وسط جلبة المدينة واضطرابها.

ولا يكتفي المعهد بتقديم الخدمات الأكاديمية الشاملة المشار إليها وحسب، بل ويقدّم «خدمات» أخرى كذلك. فيستطيع زوّاره الإفادة ممّا فيه من وسائل العمل، ولهم، إلى ذلك، أنْ ينزلوا في غرف ضيافة جميلة موجودة فيه. وقد أصبح للمعهد في الآونة الأخيرة كذلك موقع على شبكة الاتّصال العالمية(6)، يستطيع المهتمّون التعرّف من خلاله على عمل المعهد، وما فيه من نشاطات جارية.

(1) Bibliotheca Islamica (2) Beiruter Texte und Studien
(3) Türkische Welten (4) Iranische Welten
(5) Christlisch-orientalische Welten (6) www.oibmg.org



بين السياسة والثقافة عند العرب عبر التاريخ

محمّد بن إسماعيل

إنَّ كتب التاريخ الحضاري، وخصوصًا كتب التاريخ الأدبي والفنّي، مليئة بالأحاديث عن حياة الشعراء، والكتّاب، وأهل الفنّ عمومًا كالموسيقى، والنحت، والرسم، والرقص، يتنقّلون بين بلاطات الخلفاء، والملوك، والأمراء، والرؤساء، والوزراء، وأصحاب الجاه والمال. ولعلَّ الحياة السياسية كانت في كثير من الأوقات والحالات ترتكز عليهم، وتقوم على أقوالهم، وأشعارهم، وأعمالهم الفنّية، في العلن والجهر قليلاً وفي الكتمان والسرّ كثيرًا. وليس هذا في ميادين الحضارة العربية الإسلامية وفي تاريخ آدابها وفنونها المختلفة فقط، وإنَّما هو في تاريخ البشرية جمعاء وعند كلّ الأمم بدون استثناء، وفي جميع أصقاع المعمورة. وأمّا تاريخ الحضارة العربية الإسلامية فهو مفعم بذلك منذ بدايته المعروفة، بل هو مليء بالإشارات إلى الدور الأكبر الذي كان يلعبه، ولعلّه لا يزال، صاحب الفكر، والقول، والقلم في المحافل السياسية ولدى أهل الحكم والقرار في مواقفهم السياسية، وأحكامهم العامّة، واتّجاهاتهم الكبرى وتنفيذ آرائهم المختلفة.

وكثيرًا ما ردّد التاريخ عند العرب في جاهليّتهم أنّ الشعر هو ديوانهم الذي سجّل أيّامهم وحفظ أخبارهم وصوّر حياتهم اليومية في كلّ مكان تصويرًا دقيقًا رائعًا. ثمّ إنّ كلّ قبيلة كان لها شاعرها بل شعراؤها يأتمر بهم شيخها، ويسمع لهم كبار قادتها، ويخشاهم شديد الخشية خاصّةُ أهلها وعامّتهم. بل إنَّ شيخ القبيلة كثيرًا ما يكون هو نفسه شاعرها الرسمي، فتجتمع فيه إذن كلُّ شروط القيادة الداخلية وتنظيم الحياة اليومية العامّة، بالإضافة إلى شروط التمثيل لدى القبائل الأخرى في جميع الميادين. وإنَّما نجد الشواهد على هذا عند عامّة المؤرّخين العرب القدامى في أبحاثهم، وتحقيقاتهم، وإسناداتهم بأوصاف مستوفاة دقيقة وأخبار ثابتة صحيحة. يقول اليعقوبي، مثلاً، (توفّي سنة 278 هجريًّا) في «تأريخه» (دار صادر، بيروت، 1960، صفحة 262): «وكانت العرب تقيم الشعر مقام الحكمة وكثير العلم، فإذا كان في القبيلة الشاعر الماهر، المصيب المعاني، المخيّر الكلام، أحضروه في أسواقهم التي كانت تقوم لهم في السنة ومواسمهم عند حجّهم البيتَ، حتّى تقفَ وتجتمع القبائل والعشائر، فتسمع شعره، ويجعلون ذلك فخرًا من فخرهم، وشرفًا من شرفهم. ولم يكن لهم شيء يرجعون إليه من أحكامهم وأفعالهم إلاّ الشعر، فبه كانوا يختصمون، وبه يتمثّلون، وبه يتفاضلون، وبه يتقاسمون، وبه يتناضلون، وبه يمدحون ويعابون..». وقال ابن عبد ربّه (توفّي سنة 327 هـ.) في «كتاب العقد الفريد» (دار الكتاب العربي، بيروت، 1965، المجلّد الخامس. ص. 269): «كان الشعر ديوان العرب خاصّةً والمنظومَ من كلامها، والمقيّدَ لأيّامها، والشاهدَ على أحكامها. حتّى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له أنْ عمدت إلى سبع قصائد تخيّرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القَباطي (جمع القُبْطيّة: ثياب من كتّان منسوبة إلى القِبْط، وهم جيل من النصارى ببلاد مصر) المُدْرجة، وعلّقتها بين أستار الكعبة. فمنه يقال: مُذهَّبة امرئ القيس، ومذهَّبة زهير، والمذهّبات سبع، وقد يقال لها المعلّقات..».

وإنَّ في «كتاب الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني لقصصًا كثيرة جدًّا تروي ما كان يحظى به الشاعر من تأثير، وهيبة، وتقدير عند العرب. يكفي أنْ نسوق منها هنا تلك التي تتحدّث عن الأعشى وهو يستعدُّ لزيارة النبيّ محمّد، صلّى الله عليه وسلّم (كتاب الأغاني، دار الثقافة، بيروت 1957، الجزء التاسع، صفحة 122): «إنّه وفد إلى النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، وقد مدحه بقصيدته التي أوّلها:

أَلَمْ تَغْتَمِضْ عيناكَ ليلةَ أَرْمَدا
وَعَادَكَ ما عادَ السليمَ المُسَهَّدا
وما ذاك من عِشقِ النساءِ وإنَّما
تَناسيتَ قبلَ اليومِ خُلَّةَ مَهْدَدَا

(ومَهْدَد هي معشوقة الأعشى)
وفيها يقول لناقته:
فَآليتُ لا أَرْثِي لها من كَلاَلَةٍ
ولا من حَفًا حتَّى تزورَ محمَّدَا
نبيٌ يرى ما لا ترونَ وذِكْرُهُ
أغارَ لَعَمْرِي في البلادِ وأنجدا
متى ما تُنَاخِي عندَ بابِ ابنِ هاشمٍ
تُرَاحِي وتَلْقَيْ من فواضِلِهِ يدا

فبلغ خبره قريشًا، فرصدوه على طريقه، وقالوا: هذا صَنَّاجة العرب، ما مدح أحدًا قطُّ إلاَّ رفع في قدره. فلمَّا ورد عليهم قالوا له: أين أردتَ يا أبا بصير؟ قال أردتُ صاحبكم هذا لأسلم. قالوا: إنَّه ينهاك عن خلال ويحرِّمها عليك، وكلُّها بك رافقٌ ولك مرافقٌ. قال: وما هنَّ؟ فقال أبو سفيان بن حرب: الزنا. قال: لقد تركني الزنا وما تركته. ثمَّ ماذا؟ قالوا الربا. قال ما دِنْتُ ولا ادَّنْتُ. ثمَّ ماذا؟ قال: القمار. قال لعلِّي إنْ لقيته أنْ أصيب منه عوضًا من القمار. ثمَّ ماذا؟ قالوا: الخمر. قال: أوَّه! أرجعُ إلى صُبابةٍ قد بقيت لي في المِهْراس (وهو حجر منقور يسع كثيرًا من الماء) فأشربها. فقال أبو سفيان: هل لك في خيرٍ ما هممت به؟ قال: وما هو: قال نحن وهو الآن في هدنة، فتأخذ مئة من الإبل، وترجع إلى بلدك سنتك هذه، وتنظر ما يصير إليه أمرُنا، فإنْ ظهرنا عليه كنتَ قد أخذت خَلَفًا، وإنْ ظهر علينا أتيتَه. فقال: ما أكرهُ ذلك. فقال أبو سفيان: يا معشر قريش، هذا الأعشى! والله لئن أتى محمَّدًا واتَّبعه ليضرمنَّ عليكم نيران العرب بشعره. فاجمعوا له مئة من الإبل، ففعلوا، فأخذها وانطلق إلى بلده..».

واستمرَّ الأمر على ذلك النحو بعد ظهور الإسلام. وإنَّما أحسن دليل على ما كان يحظى به الشعراء حينئذ من سلطان في قومهم ومن مكانة وتأثير في مجتمعهم نزول سورة قرآنية كاملة في شأنهم، وهي سورة الشعراء، تضعهم بإزاء أقوام عظماء سالفين، أرسل الله إليهم رسلاً، وعند عصيانهم رأوا منه العذاب الأليم، وهم:

1- فرعون مع موسى وهارون: «وإذ نادى ربُّك موسى أنِ ائْتِ القوم الظالمين (10) قومَ فرعونَ ألا يتَّقون (11) قال ربِّ إنِّي أخافُ أنْ يكذِّبونِ(12) ويضيقُ صدري ولا ينطلقُ لساني فأرسِلْ إلى هارونَ (13)».

2- أبو إبراهيم وقومه مع إبراهيم: «واتْلُ عليهم نبأَ إبراهيم (69) إذ قال لأبيه وقومِه ما تعبدون (70) قالوا نعبدُ أصنامًا فنظلُّ لها عاكفين (71) ... وأُزْلِفت الجنَّةُ للمتَّقين (90) وبُرِّزت الجحيمُ للغاوين (91) ... فكُبْكِبوا فيها هم والغاوون» (94)

3- قوم نوح مع نوح: «كذَّبتْ قومُ نوحٍ المرسلين (105) إذ قال لهم أخوهم نوحٌ ألا تتَّقون (106) إنِّي لكم رسول أمين (107) ... قالوا لئن لم تنتهِ يا نوحُ لتكونَنَّ من المرجومين (116) ... فأنجيناه ومَن معه في الفُلْك المشحون (119) ثمَّ أغرقنا بعدُ الباقين (120)»

4- عادٌ مع هودٍ: «كذَّبت عادٌ المرسلين (123) إذ قال لهم أخوهم هودٌ ألا تتَّقون (124) إنِّي لكم رسول أمين (125) فاتَّقوا الله وأطيعون (126) ... فكذَّبوه فأهلكناهم إنَّ في ذلك لآيةً وما كان أكثرُهم مؤمنين (139)».

5- ثمودُ مع صالحٍ: «كذَّبت ثمودُ المرسلين (141) ... قال هذه ناقةٌ لها شِربٌ ولكم شِربُ يومٍ معلوم (155) ولا تمسُّوها بسوء فيأخذَكم عذاب يوم عظيم (156) فعقروها فأصبحوا نادمين (157) فأخذهم العذاب إنَّ في ذلك لآيةً وما كان أكثرُهم مؤمنين (158)».

6- قوم لوطٍ مع لوط: «كذَّبتْ قومُ لوطٍ المرسلين (160) ... قالوا لئن لم تنتَه يا لوط لتكوننَّ من المُخْرَجين (167) ... وأمطرنا عليهم مطرًا فساء مطرُ المنذَرين (173)».

7- أصحاب الأيكة مع شُعَيبٍ: «كذَّب أصحاب الأيكة المرسلين (176) إذ قال لهم شعيب ألا تتَّقون (177) ... فكذَّبوه فأخذهم عذاب يوم الظُّلَّة إنَّه كان عذاب يومٍ عظيم (189)».

وبعد تلاوة أنباء الأوّلين ، تنتهي السورة بأربع آيات في وصف الشعراء ، وقد نزلت بأكملها عبرة لهم واعتبارًا لشأنهم ، وتمييزًا لمقامهم في مجتمعاتهم . وهذه هي الآيات الأربع الأخيرة بها :

«والشعراءُ يتَّبعهم الغاوون (224) ألمْ ترَ أنّهم في كلّ وادٍ يهيمون (225) وأنّهم يقولون ما لا يفعلون (226) إلاّ الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرًا وانتصروا من بعد ما ظُلموا وسَيَعلمُ الذين ظلموا أيّ منقلَبٍ ينقلبون (227) .»

ويتواصل الأمر ، فيتَّخذ النبي صلّى الله عليه وسلّم حسّان بن ثابت شاعرًا «رسميًّا» له ، فيدافع عنه ، ويردُّ على شعراء مكّة الذين نصبوا أنفسهم أعداء هجّائين له بعد أنْ «يَسُلَّه منهم كما تُسَلُّ الشعرة من العجين» ، إذ هو منهم وهم قومه الأوّلون .

ويروي أبو الفرج الأصبهاني في كتاب الأغاني القصّة هكذا (الأغاني ، المجلّد الرابع ، الصفحة 142 ، دار الثقافة ، بيروت) : «قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم للأنصار : ما يمنع القومَ الذين نصروا رسول الله بسلاحهم أنْ ينصروه بألسنتهم؟ فقال حسّان بن ثابت : أنا لها ، وأخذ بطرف لسانه ، وقال : والله ما يسرُّني به مِقْوَلٌ بين بُصْرى وصنعاء . فقال : كيف تهجوهم وأنا منهم؟ فقال : إنّي أسُلُّك منهم كما تُسَلُّ الشعرة من العجين . فكان يهجوهم ثلاثةٌ من الأنصار : حسّان بن ثابت ، وكعب بن مالك ، وعبد الله بن رواحة . فكان حسّان وكعب يعارضانهم بمثل قولهم بالوقائع والأيّام والمآثر ويعيّرانهم بالمثالب ، وكان عبدالله بن رواحة يعيّرهم بالكفر» .

ويبقى هكذا الشعراء ، ثمّ يلتحق بهم الكتّاب شيئاً فشيئاً ، عبر تاريخ العرب ، ولدى الأمم الأخرى كذلك في جميع أنحاء الدنيا . يجولون جولاتهم بين السياسة والثقافة ، ويلعبون لُعباتهم في رحاب السلطة وقرب أهل النفوذ والمُلك ، فينجحون أو يُخفقون ولكنّهم باستمرار يُوجّهون ويؤثّرون . كذلك كان الشأن في صدر الإسلام مع حسّان بن ثابت وجماعته ، مثلا ، أو الحطيئة أو عمر بن أبي ربيعة وغيرهما . ثمّ زاد الأمر تطوّرًا عند قيام الدولة الأموية ، فكان الأخطل النصرانيّ (توفّي سنة 110هـ) وتأثيراته السياسية في بلاط معاوية وبلاط عبد الملك بن مروان ، وكان دور جرير (توفّي سنة 111هـ) والفرزدق (توفّي سنة 110هـ) . وانتشرت آداب العرب وثقافتهم منذ ذلك الوقت في المغرب والأندلس ، حيث برز ، مثلاً ، علي بن حزم 384–456 هـ فكان له كبير التأثير في ميادين السياسة ، والديانة ، والأدب ، وأحمد بن زيدون 394–463 هـ الشاعر الغَزِلُ الذي تقلّب بين الوزارات في قرطبة وإشبيلية ، ولعلّه أسهم في إسقاط الحكم الأموي هناك .

ثمّ إنّ الدولة العبّاسية التي نشأت ببغداد سنة 132 هجريًّا ، ودامت أكثر من خمسة قرون قد بلغت فيها الحضارة العربية الإسلامية أوج عزّها ، وانتشرت المعرفة شرقًا وغربًا ، فتكاثرت أعداد الكتّاب والشعراء ، والفلاسفة ، والعلماء ، وكبر شأنهم ، واشتدّت أعوادهم ، وارتفعت أماكنهم ، لا في ميادين القول ، والكتابة ، والنظم ، والتأليف فقط ، بل كذلك في الميادين السياسية ولدى أصحاب الأمر والنهي والتنفيذ .

ثمّ تتتالى القرون وتتتابع الدول في كلّ مكان ، فيقوى سلطان أهل الكتابة والكلام ، وتتكاثر أسماء الكتّاب والشعراء ومن حام حولهم ، وتمتلئ كتب تاريخ الحضارات البشرية وآدابها ، وفنونها ، وعلومها بهم وبذكر أعمالهم في جميع الميادين وفي كلّ المجالات .

إنّ سُنّة الله في خلقه أنْ تبقى الحياة في تطوُّر مستمرّ ، وتغيُّر دائم ، وتحوُّل لا يفتأ ولا ينقطع . وتجري الثقافة حتمًا هذا المجرى وتسير عليها السُنّة مثلما تسير على غيرها من شؤون الحياة . وقديمًا كان صاحب علم الاجتماع العلاّمة عبد الرحمان بن خلدون (732–808 هـ) قد تحدّث عن كلّ هذا في مقدّمة تاريخه رامزًا إليه بفنّ الشعر عند العرب في أطواره المختلفة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ، المجلّد الأوّل ، الصفحة 1122 . مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني ، بيروت) قال : «إعلم أنّ الشعر كان ديوانًا للعرب ، فيه علومهم ، وأخبارهم ، وحِكَمهم . وكان رؤساء العرب متنافسين فيه ، وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده وعرْض كلّ واحد منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر لتمييز حوكه ، حتّى انتهوا إلى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام ، موضع حجّهم ، وبيت أبيهم إبراهيم ، كما فعل امرؤ القيس بن حجر ، والنابغة الذبياني ، وزهير بن أبي سلمى ، وعنترة بن شدّاد ، وطرفة بن العبد ، وعلقمة بن عبدة ، والأعشى ، وغيرهم من أصحاب المعلّقات السبع . فإنّه إنّما كان يتوصّل إلى تعليق الشعر بها مَن كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه في مضر . على ما قيل في سبب تسميتها



صورةٌ جابت العالم : موكب جنازة الملك الحسين بن طلال

بالمعلَّقات . ثمّ انصرف العرب عن ذلك أوّل الإسلام بما شغلهم من أمر الدين ، والنبوّة ، والوحي ، وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه ، فأُخرسوا عن ذلك ، وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زمانًا . ثمّ استقرّ ذلك ، وأونس الرشد من الملّة . ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره ، وسمعه النبي صلّى الله عليه وسلّم ، وأثاب عليه ، فرجعوا حينئذ إلى دَيْدَنِهم منه . وكان لعمر بن أبي ربيعة ، كبير قريش لذلك العهد ، مقامات فيه عالية وطبقة مرتفعة . وكان كثيرًا ما يعرض شعره على ابن عبّاس ، فيقف لاستماعه معجبًا به . ثمّ جاء من بعد ذلك المُلْك الفحل والدولة العزيزة ، وتقرّب إليهم العرب بأشعارهم يمتدحونهم بها ، ويجيزهم الخلفاء بأعظم الجوائز على نسبة الجودة في أشعارهم ومكانهم من قومهم ، ويحرصون على استهداء أشعارهم يطّلعون منها على الآثار ، والأخبار ، واللغة ، وشرف اللسان ، والعرب يطالبون ولدهم بحفظها . ولم يزل الشأن هذا أيّام بني أميّة وصدرًا من دولة بني العبّاس . وانظر ما نقله صاحب العقد في مسامرة الرشيد للأصمعي ، في باب الشعر والشعراء ، تجد ما كان عليه الرشيد من المعرفة بذلك ، والرسوخ فيه ، والعناية بانتحاله ، والتبصُّر بجيّد الكلام ورديئه ، وكثرة محفوظه منه . ثمّ جاء خلق من بعدهم لم يكن اللسان لسانهم من أجل العُجمة وتقصيرها باللسان ، وإنّما تعلّموه صناعةً ثمّ مدحوا بأشعارهم أمراء العجم الذين ليس اللسان لهم طالبين معروفهم فقط ، لا سوى ذلك من الأغراض ، كما فعله حبيبٌ والبحتريّ والمتنبّي وابن هانئٍ ومن بعدهم إلى هلمّ جرّا . فصار غرض الشعر في الغالب إنّما هو للكدية والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأوّلين ، كما ذكرنا آنفًا . وأنف منه لذلك أهل الهمم والمراتب من المتأخّرين ، وتغيّر الحال فيه وأصبح تعاطيه هُجنةً في الرئاسة ومذمّة لأهل المناصب الكبيرة . والله مقلّب الليل والنهار» .

وبعدُ ، فهل يصح لنا الآن بأن نتساءل عمّا وصل إليه الوضع في زمننا الحاضر بالنسبة إلى موضوعنا المطروح منذ البداية ، وهو صلة السياسة بالثقافة عند العرب ، فهل استمرّت الحال

على ما كانت عليه منذ القرون الغابرة إلى الأزمنة المعاصرة؟ وقد وقفنا طويلاً عند تحليلات العلاَّمة عبد الرحمان بن خلدون وما انتهى إليه منذ زمانه من نتائج في تطوُّر الأمور وتغيُّر طبيعة الصلات وأسباب الانتهاء إلى تلك الحالات.

وابتغاءً للتيسير، ووقوفًا عند حدود العالم العربي نكتفي هنا بالإشارة إلى ثلاثة أحداث دولية هامَّة طرأت في غضون السنة الماضية، الأولى في الشرق، والثانية بفرنسا، والثالثة في المغرب الأقصى، وتنتمي ثلاثتها إلى الشؤون العربية، ولعلَّها تصلح أنْ تكون رموزًا لما نحن بصدد البحث فيه:

1- مأتم الملك حسين، عاهلِ الأردنّ، فزع إليه عظماء الدنيا أجمعين بعمَّان، أوَّلهم الرئيس كلينتون وزوجته هيلاري، والرئيس الروسي بوريس يلتسين رغم أنَّ حالته الصحِّية لم تكن لتسمح له بذلك، وفعلاً لقد شوهد مجبرًا على مقاطعة الحفل قبل نهايته، ورؤساء آخرون كثيرون وممثِّلون عن كافة بلاد العالم... وقالت وسائل الإعلام في كلِّ مكان إنَّ فضل الفقيد كان كبيرًا في محاولات الحفاظ على السلم بين العرب وإسرائيل.

2- حضور ملك المغرب، الحسن الثاني، حفل الرابع عشر من يوليو بباريس: دُعي الحسن الثاني إلى باريس، وحضر إلى جانب رئيس الجمهورية الفرنسية جاك شيراك أكبر حفل لأكبر عيد وطني بفرنسا، وهو عيد ذكرى الثورة الوطنية العظمى، ثورة سنة 1789 التي أطاحت بنظام الملوكية والإقطاعية التابعة للقرون الوسطى آنذاك، وأشادت نظام حقوق الإنسان في «الحرِّية والعدالة والأخوَّة». وكان الحسن الثاني أوَّل قائد عربي يُدعى لحضور ذلك الحفل البهيج، ومن قلائل قادة العالم الذين لحقهم ذلك الشرف الكبير. ولا ريب أنَّه كان قد تأثَّر شديد التأثُّر عندما شاهد أثناء لحظات رهيبة «حرسه الملكي الأحمر» يتقدَّم الجيوش الفرنسية في عروض عسكرية هائلة، دامت ما يناهز الساعتين، على طول شارع الشانزليزيه الشهير.

3- وفاة ملك المغرب: وبعد أيَّام قليلة من ذلك الحفل البهيج بالعاصمة الفرنسية توفِّي ملك المغرب بالرباط بغتةً. ولكن، بالرغم من المفاجأة وقصر الزمن وجلل الحادث، أقيم له مأتم ضخم فزع إليه عظماء الدنيا أجمعين، مثلما كان الأمر بعمَّان آنفًا، بل أكثر بكثير!

وتكلَّمت الإذاعات في العالم بأسره وبجميع اللّغات طيلة ثلاثة أيَّام، وصوَّرت التلفزيونات، وكتبت الصحُفُ والمجلاَّت مشيدة جميعها بما أسمته أهمّ دور سياسي قام به الفقيد في حياته السياسية الدولية، أي الحفاظ على سلامة اليهود المغاربة في كلِّ المناسبات ومحاولة التأليف بين السياسة الإسرائيلية والسياسات العربية.

وفي هذه الأحداث الرمزية الكبرى التي انتقيناها للسنة المنقضية عند العرب بين المشرق والمغرب، وإنَّه لفي الإمكان إبراز الكثير منها عندهم. أيُّ أثر لأهل الفكر، والفنّ، والأدب، والقول، والكتابة؟ فأين الكتَّاب، وأين الشعراء، وأين المدح، والهجاء، والرثاء، والفخر، والنسيب، وقد «كان رؤساء العرب متنافسين في كلِّ ذلك» على حدِّ تعبير عبد الرحمان بن خلدون؟ وإذن فهل هي القطيعة بين السياسة والثقافة؟!

الأدب العربي المعاصر المترجم إلى الألمـانية

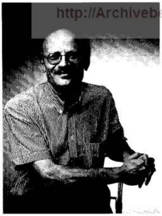
شتيفان ترودَفيند

في أكتوبر من عام 2000، أثناء إقامة معرض فرانكفورت للكتاب، وهو أكبر معرض للكتاب في العالم، مُنحت الأديبة الجزائرية، آسية جبّار، جائزة دور النشر الألمـانية للسلام، وفي ذلك تقدير جليّ للمثقّف العربي أيضًا. وهذه الجائزة واحدة من أعلى جوائز التقدير التي تُمنح في ألمـانيا شأنًا. ومن أصحاب الفضل في أنّ صوت آسية جبّار غدا مسموعًا في ألمانيا دارُ النشر التي ترجمت أعمالها إلى الألمـانية، وجعلتها معروفة هنا؛ فنثني على دار النشر السويسرية أونيونز فرلاغ(1) وعلى مديرها لوسيان لايتيس، وهو واحد من أولائك الناشرين الذين يعتدّون منذ نحو عشرين عامًا بالآداب غير الأوروبيـة، ويدعمون الأدب العربي بدأب وبالتزام لا يفتران.

فإذا ما أردتَ أنْ تتعرّف الأدب العربي المترجم إلى الألمـانية، استرعت انتباهك أسماء لدور نشر يكثر ترددها، نعم، فثمّة مجموعة من دور النشر الألمـانية اختارت اختيارًا صريحًا نشر كتب عربية؛ فإلى جانب أونيونز فرلاغ المذكورة أعلاه، ثمّة دار النشر لينوس فرلاغ(2)، ومقرّها في سويسرا كذلك. ويشرف على نشر السلسلة العربية في دار النشر هذه منذ سنوات هارتموت فيندريش الذي يدرّس بجامعة بازل، ويُعدّ واحدًا من خير العارفين بالحركة الأدبية العربية. ودار لينوس مشتركة، إلى ذلك، بمشروع تدعمه المجموعة الأوروبية، يصدر أعمالاً لمؤلّفين عرب في عدّة دول أوروبية في آن معًا.

ولا بدّ أنّ الجوّ العالمي والخلاّق ببرلين هو العلّة في استقرار داري نشر صغيرتين مهمّتين في تلك المدينة. أولاهما دار النشر إيديتسيون أورينت(3)، والتي اشتهرت لنشرها أعمالاً لنجيب محفوظ، وأدونيس، وطه حسين، وألفة رفعت، ولسواهم كثيرين. وتصدر هذه الدار سلسلة ثنائية اللغة كذلك، وسلسلة خاصّة بالأطفال، وهذا باب أغفلته الترجمات حتّى الآن إغفالاً شديدًا، ويستحقّ أنْ ينوّه إليه هنا بصورة خاصّة.

ومن أهمّ دور النشر العاملة على نقل الأدب العربي إلى ألمـانيا دار الكتاب العربي للنشر(4) ببرلين. وتجمع هذه الدار بين نشر الكتب العربية الأدبية والعلمية، وتبيع الكتب مباشرة أو بالبريد. وهذا ما يجعل مديرها هانز شيلر وفريقه من أكثر الجهات إلمامًا ولفتًا للانتباه في هذا المجال. ويُنشر الأدب العربي المعاصر في هذه الدار في سلسلة خاصّة اسمها «الأدب العربي» يشرف على إصدارها الأديب والناشر خالد المعالي.



لوسيان لايتيس مدير دار النشر أونيونز فرلاغ



هارتموت فيندريش المشرف على إصدار السلسلة العربية في دار النشر لينوس فرلاغ

(1) Unionsverlag (2) Lenos Verlag (3) Edition Orient
(4) Das Arabische Buch

ونشير كذلك إلى دار النشر دوناتا كينتسلباخ فرلاغ(5) التي درست صاحبتها اللغات الرومانية واختصّت بنشر الأدب المغربي، تنقل أكثره إلى الألمانية عن الفرنسية. وهنا تُنشر أعمال رشيد بوجدرة، كما وَجدت أعمالُ ألبرت ميمي وعبد الحقّ سرحان قبولاً هنا. وتُنشر كذلك أعمال للأدباء الذين ينتمون للأقلّية البربرية.
ومن أكبر دور النشر الألمانية في هذا المجال دار النشر س. هـ. بيك(6). وتدعم هذه الدار منذ سنوات مشروعًا طموحًا هو سلسلة «المكتبة الشرقية الجديدة»، يُنشر فيها سنويًا عدد من الأعمال الشرقية القديمة، مثل «كليلة ودمنة»، وأعمال

(5) Donata Kinzelbach Verlag (6) C.H.Beck

من الأدب العربي المعاصر، جميعها حسن التحرير والإخراج. واشتهرت دار النشر س. هـ. بيك، إلى ذلك، بكثرة ما نشرته من دراسات متميّزة عن المجتمع العربي في مجالات التاريخ، والفلسفة، والدين، والتي أثّرت في نظرة البلدان الناطقة بالألمانية إلى العالم العربي تأثيرًا كبيرًا.
وما عدا دار النشر الأخيرة هذه، فدور النشر الأخرى جميعًا أُسّست في عهد غير بعيد، في السبعينات والثمانينات من القرن العشرين. فتحتفل دار النشر لينوس فرلاغ في هذا العام بذكرى إنشائها الثلاثين، وأسّست دار إديتسيون أورينت عام 1980، أي في العام نفسه الذي أُسّست فيه دار الكتاب العربي، وتأسّست دار أونيونز فرلاغ عام 1975. وفي وسط الثمانينات انضمّت دوناتا كينتسلباخ بدار نشرها إلى





ديتليند شاك ساهمت في تأسيس دار النشر إيديتسيون أورينت وأثرت فيها تأثيرًا بالغًا طيلة سنين عديدة

هانز شيلر مدير دار النشر: الكتاب العربي

سوق الناشرين. ولم تُنشأ منذ ذلك الحين أيّة دار نشر جديدة ذات شأن. وليس من الغريب أنّ دور النشر هذه أسّسها أفراد من شباب حركة عام 1968. فقد كان ذلك الجيل أطلق موجة عارمة من الانقلابات الاجتماعية، إذ كان المرء تحرّر حينئذ في كلّ مكان من قيود الماضي، وغدا يتطلّع إلى تعرّف عوالم جديدة. وكانت الحركة المناهضة لحرب فيتنام هي الباعث على ذلك، فحفزت في الوقت عينه إلى الاهتمام بالعالم الثالث. فليس من العجيب إذن أنّ اكتشاف الألمان للأدب العربي يرجع في بداياته إلى حركة التعاضد مع الفلسطينيين بعد حرب يونيو من عام 1967 وحرب عام 1973 في الشرق الأوسط. وكانت أعمال غسّان كنفاني من

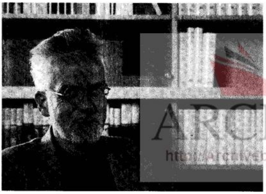
أوّل ما تُرجم حينها إلى الألمانية. ونشأ عن هذا التحوّل الاجتماعي أنْ نشأت في السبعينات دور نشر «بديلة»، سعت مبدئيًا إلى النأي بنفسها عن رعاية الآداب على الطريقة القديمة. فقامت دور نشر جديدة، شقّت سبل توزيع جديدة كذلك. وبالمختصر المفيد: فقد توافر الجوّ والمحيط اللذان أتاحا تأسيس دور نشر تحسّ بالالتزام تجاه الأدب العربي.

وقد ظلّت هذه الظروف سائدة، مع بعض الفروق هنا وهناك، حتّى أواخر الثمانينات؛ فاكتشفت الحركةُ النسائية ذات النوازع السياسية، مثلاً، نوال السعداوي، وفاطمة مرنيسي، وتُرجمت أيضًا أعمال ألفة رفعت، وليلى العثمان، وغادة السمّان. غير أنّ تحوّلاً في الاتّجاهات حدث منذ مدّة، لعلّ أدقّ تأريخ له هو عام 1988 تقريبًا، حين مُنح نجيب محفوظ جائزة نوبل للآداب، وفترة توحّد الجمهورية الألمانية الديمقراطية بجمهورية ألمانيا الاتّحادية في عام 1990. فمع سقوط سور برلين عام 1989 تغيّرت الظروف فجأة؛ فقد انهارت حركة العالم الثالث، واحتلّت موضوعات أخرى، كالإسلام، الصدارة. ثمّ إنّ الحالة الاقتصادية العامّة ساءت، فانخفضت مبيعات الناشرين كذلك. وحرّر منحُ محفوظ جائزة نوبل الأدبَ العربي في عيون الألمان من قيود النظرة السياسية، وصار يُنظر إليه، لأوّل مرّة، باعتباره جزءًا من الأدب العالمي، وغدا من اللائق عند المثقّفين الألمان أنْ يعرفوا أسماء الأدباء العرب. وما عادت دور النشر الألمانية تتحرّج من نشر أعمال المؤلّفين العرب، وصارت أعمالهم تُنشر مذذاك لدى دور نشر ألمانية مشهورة. فقد نشرت دار روتبوخ أعمال ميموني مترجمة، ودار آيشبورن فرلاغ أعمال محمد شكري، وبدأت دار أمّان منذ حين بإصدار أعمال أدونيس، وظهرت لدى دار النشر روفولت الأعمال الكاملة لابن جلّون في أكثر من طبعة.

فإذا ما تأمّل المرء التطوّر لترجمة الأدب العربي المعاصر إلى الألمانية، بدت له الملامح التالية: غدت أعمال أكثر أعلام الأدب العربي المعاصر مترجمة إلى الألمانية، فقد صار مقدار المترجم إلى الألمانية، عدديًا في الأقلّ، مساويًا لمقدار المترجم إلى الفرنسية، ويزيد على المترجم إلى الإنكليزية، إذ يتناقص عدد الأعمال المترجمة إليها منذ سنوات. وصار الأدب العربي ينافس اليوم سواه من الآداب العالمية منافسة مباشرة. وما عاد التوجّه السياسي عاملاً في جذب القرّاء.

وليس لنا، على أيّة حال، إلاّ أنْ نخلص في الوقت الحالي، للأسف، إلى أنّ الأدباء الهنود وأدباء أميركا اللاتينية أقرب إلى الروح الأدبية للعصر حاليًا، فما يزال أولو الرأي من النقّاد، مثل مارسيل رايش راينسكي، يأبون أنْ ينزلوا الأدب العربي منزلة عالية.

وممّا يلفت النظر كذلك أنّ أكثر أصحاب دور النشر المذكورة ليسوا من العرب، خلافًا للحال في فرنسا أو إنكلترا. فعلى الرغم من أنّ عدد السكّان العرب في ألمانيا ازداد في العقود الأخيرة زيادة ملحوظة، إلاّ أنّ العناية بالأدب العربي ونقله إلى الألمانية بقيت من شأن دور نشر ألمانية قليلة. وتبعث النظرة إلى المستقبل الاقتصادي لدور النشر الصغيرة هذه الشكّ في النفوس فيما يتّصل بمستقبل ترجمة الأدب العربي المعاصر إلى الألمانية التي شهدت حتّى الآن نجاحًا كبيرًا.



فولفغانغ بيك مدير دار النشر س. هـ. بيك

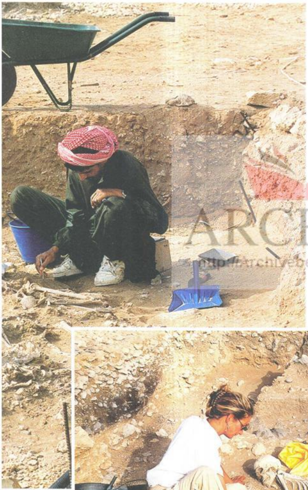


دوناتا كينتسلباخ مديرة دار النشر الحاملة لاسمها

التنقيب في حرّ الصحراء

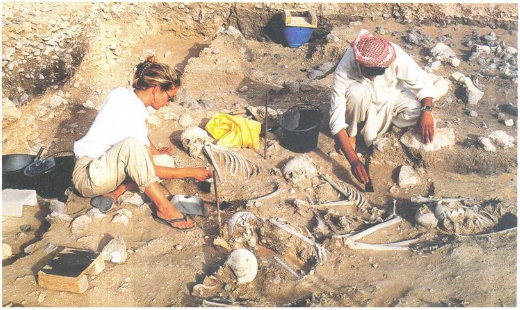
علماء جامعة توبنغن يدرسون حياة الرعاة الرُّحَّل في العصر الحجري

ريموند فايبله



تشرق الشمس من بين مئذنتي مسجد القرية، ولا يلوح في السماء سوى بضع غيمات في الجهة الشمالية الشرقية. وتصيح الديوك، وتزقزق العصافير، وخلف البيوت يرغو جمل. فتبدو هذه القرية الصغيرة الواقعة على الطريق في صحراء شرجة وادعة هادئة. الساعة السادسة والنصف صباحًا. يحمّل فريق جامعة توبنغن العلمي العامل بإشراف هانز بيتر أوربمان(1) سيّارة الجيب بصناديق من الألمنيوم، وبالحقائب التي تُحمل على الظهر، وبالمعدّات. وأوربمان هو، في كلّ حال، الوحيد في ألمانيا الذي يشغل، بوصفه عالمًا بالآثار وطبيبًا بيطريًا، منصب أستاذ في علم الآثار الحيواني. وينطلق الفريق على طريق إسفلتية عريضة عبر الصحراء. يحدّ البصرَ من الغرب سلسلة من الجبال ارتفاعها أربعمئة متر، يسقط عليها ضوء شمس الصباح، فتتلوّن باللونين البني والأحمر. وعند آخر هذه السلسلة التي تمتدّ ثلاثين كيلومترًا تقريبًا ينتصب جبل البحيس، حيث يقصد علماء الآثار

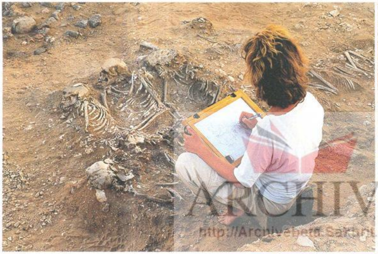
(1) Hans – Peter Uerpmann

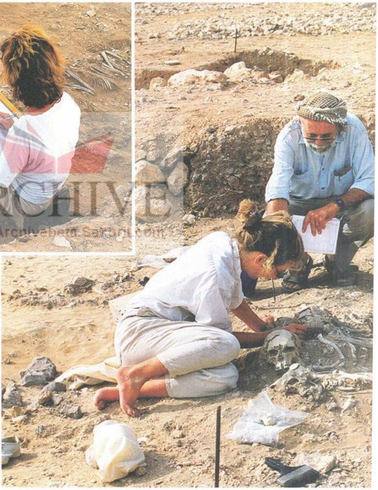


هؤلاء. وتقف السيّارة أمام مخيّم تنتصب فيه سبع خيام وتخشيبتان. ويقابل اثنا عشر عاملاً باكستانيًا القادمين الستّة، ويلقون عليهم التحيّة بودّ.

وينطلق الناس إلى عملهم دافعين العربات وحاملين الأدوات. وعلى بعد مئة متر من الخيام، حيث يلتقي الرمل بالصخر، شُقّت الأرض بحفر مختلفة العمق والعرض. وفي المناطق الأقلّ غورًا ترى جماجم بشرية، بعضها يتّصل بهياكل عظمية كاملة. وتوثّق هينريكه كيزفيتر، وهي عالمة بالآثار وطبيبة، هيكلين عظميين، مُدّد كلاهما على جنبه الأيسر، ثانيًا ركبتيه، وقد وُجّه الرأس جهة الشرق. فهما زوج اتّخذ وضعًا يجيش المشاعر: فإلى اليسار سُجّيت المرأة، وسُجّي خلفها الرجل، وجُعلت يده اليسرى على خاصرتها. وقد دُفن كثير من الموتى في هذه المقبرة على هذا النحو. وهذا يدلّ على أنّ الدفن جرى في الوقت نفسه. فيمكن أنْ يكون الموتى ضحايا لهجوم.

والمقبرة قديمة، في كلّ حال. فعمر الهياكل العظمية التي





أثاريون ألمان، والطبيبة هينريكة كيزفيتر، والأستاذ هانز أوريمان (في الوسط) الذي هو أثاري وطبيب بيتري، وعمال باكستانيون أثناء أعمال التنقيب في مقبرة من العصر الحجري

اكتشفها الفريق في السنوات الماضية يتراوح ما بين ستّة آلاف وأربعمئة عام وسبعة آلاف عام. وتبيّن أنّ هذه المستوطنة الواقعة عند جبل البهيس كانت مأهولة في فترة كثيرة الأمطار من العصر الحجري. ولم يكن للرعاة الرُّحّل آنذاك، فيما يرى أوربمان، مكان سكن ثابت، فهو يخالف بهذه النتيجة الرأي الذي كان المختصّون يرونه، من أنّ حياة الرعي والبداوة لا تكون إلاّ تابعة للحياة القروية. ويمضي عالم الآثار قائلاً، إنّه لم يكن في جنوبي شرق الجزيرة العربية كلّها آنذاك مستوطنة دائمة واحدة.

ويجلس العمّال على مقاعد خشبية واطئة أو على حجارة في القبور، ويزيلون التربة بالفؤوس أو الملاوق، ويتنقّل الأستاذ أوربمان بينهم، موجّهًا إيّاهم باللغة الإنكليزية. ويكشف أحدهم عن عظمة، فيتأمّلها البروفيسور قليلاً، ثمّ يقول: «عَظْمَة جمل». ويقيس أحد الطلاّب المساعدين موضع الاكتشاف بالمزواة.

ويلفت أوربمان النظر إلى مقطع في الحفرية عند سفح الجبل، ويشير إلى أحواض صغيرة فيها طبقات متلبّدة، وهي أحواض غير بيّنة، يغفل عنها غير المختصّ. أمّا أوربمان فيقول: «ثمّة كان نبع، والدليل واضح على ذلك». فبين طبقات اللبيدة يرى المرء نطاقات رقيقة من الرمل، ومنها يستدلّ الخبير على أنّ قوّة تدفّق العين كانت تختلف من حين إلى آخر، بل أنّها كانت تنضب أحيانًا. ويُفترض أنّ تغيّرًا في الطقس أدّى إلى نضوبها تمامًا قبل ستّة آلاف عام تقريبًا، بعدما كانت تمثّل الأساس في الحياة للناس المقيمين عند جبل البهيس ولمواشيهم.

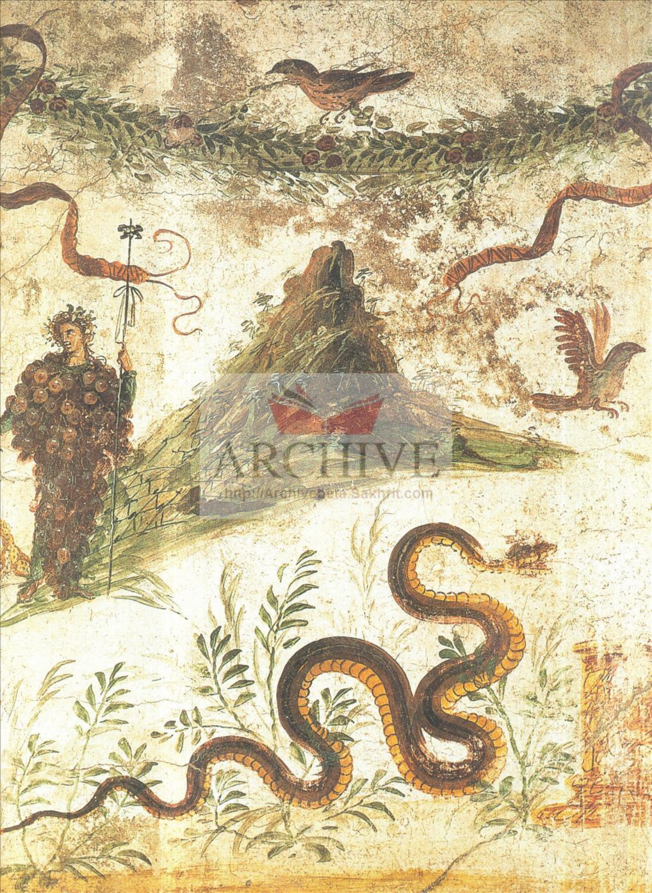
ويصوّر أوربمان بآلة التصوير الرقمية حجارة مربّعة، ظهرت قرب موضع فيه آثار حريق، ينبئ شكلها عن أنّها وُضعت هناك بيد البشر. ويقول أوربمان: «نصوّر هذه المواضع، لأنّه يمكن أنْ يكون موضع الحريق مكانًا لبناء كان قائمًا هناك». غير أنّ المشتغلين بالموقع لم يعثروا على دليل على وجود عمارة. ولم يعثر المنقّبون كذلك على آثار للحنطة. وكان أوربمان طلب من العاملين معه غسل كلّ الطبقات التي عُثر فيها على آثار لحريق في ساحة البيت الذي يعمل فيه المنقّبون، وذلك للبحث عن بقايا متفحّمة للنبات، سعيًا منه إلى معرفة مصادر الغذاء غير الحيواني التي اتّخذها البداة الذين أقاموا بالموضع.

وكانت كمّيّة المادّة المغسولة من الوحل كبيرة. ففي المكان عدد كبير من مواضع الحريق. ويقول أوبرمان مازحًا: «أحسب أنّهم أحرقوا غابات بأكملها، حتّى أنّ ما تجده من فحم هناك يكفي لفتح منجم». وكثيرًا ما تُغيّر الحرائق من حالة القبور، فحرارة النار تخرّب العظام، كما أنّ الناس كانوا ينقبون القبور التي حفرتها الأجيال السابقة، لذا يجد المنقّبون اليوم كثيرًا من الهياكل العظمية غير كاملة أو مبعثرة. إلاّ أنّ فريق المنقّبين يعثر بين الحين والآخر على هياكل عظمية لم يصبها الخراب، ففي العام الماضي عمل الفريق قوالب من هياكل لخمسة من الموتى البالغين كادت تكون سليمة تمامًا.

ويرى علماء الآثار المحلّيون أنّ هذه المقبرة الصغيرة (مساحتها كمساحة ملعب لكرة اليد، تقريبًا) قبرٌ جماعي، فقد علت العظام البشرية فيها بعضها بعضًا وتداخل بعضها في بعض. إلاّ أنّ أبحاث أوربمان تناقض هذه الفرضية. فقد خلص إلى أنّ القبور حُفرت في فترة تمتدّ ستّمئة سنة، وعُثر في المقبرة كذلك على دلائل لما يسمّى الدفن المتأخّر، أي أنّ بداة العصر الحجري هؤلاء أتوا بعظام أقاربهم من أماكن أخرى إلى جبل البهيس الذي كان له عندهم مكانة خاصّة، فيما يبدو. فقد كان البهيس منزلاً لهم في حياة الترحال التي اتّخذوها، بل وربّما كان مكانًا مقدّسًا عندهم، يحجّون إليه.

وفي تمام التاسعة استراح المنقّبون، ورجع الباكستانيون إلى خيامهم، واستظلّ الفريق العلمي في تخشيبة مبنية من ألواح غير مصقولة. وأتى أحد الباكستانيين بشاي وخبز، خبزه في برميل للنفط، بعدما حوّله إلى فرن. وبعد نصف ساعة عاد العمّال إلى موقع الحفرية الأثرية. وكانوا، يوم بدءوا العمل عام 1996، لا يبدون حماسًا كبيرًا للعمل، إذ ما انفكّوا يسألون إنْ كانت الهياكل العظمية لناس عاشوا قبل الإسلام حقًّا، فقد كانوا كرهوا، وهم مسلمون، أنْ يعبثوا بعظام المسلمين، غير أنّ أوربمان بدّد مخاوفهم.

أمّا الطالبان المساعدان فدربان في العمل الأثري. أحدهما يقف عند جهاز المساحة، يعطي الإحداثيات، ويسجّلها الآخر على بطاقات تُجعل على المكتشفات، وتُدخل المعلومات بعد ذلك في الحاسوب. وتجمع كيزيفيتر عظام أحد الهياكل العظمية عظمة عظمة، وتجمع ما وجدته معها من حلي الميت أيضًا: قطع لا يزيد سمكها على مليمترات من الصدف وصدف البحر. وسيُنقل الهيكل العظمي،





ديك من البرونز ، الارتفاع : 4,8 cm

بومبايي الخالدة

بيتر هوفمايستر

مضى على دمـار بومبايي ما يقرب من ألفي عام ، ولـكنّ ذلك ما منعها من أنْ تظلّ ، على الزمن ، خلاّبة للألباب . وكانت في أغسـطس من عام 79 للميلاد أعمـالُ الصـيانة والترميم في المباني العامّة والخاصّة ، وفي القنوات ، والطرقات ما تزال جارية بدأب ، تصلح ما قد كان زلزال عام 62 أنزله بها من خراب . يومها انفتح باب الجحيم ؛ فقد انفجر في الضحى بركان فيسوف المجاور انفجارًا هائلاً . وما كان أحد من أهل تلك المقاطعة الرومانية الصغيرة والمدينة التجارية الواقعة إلى الجنوب من نابولي يدرك أنّ جبل فيسوف المغطّى بالخضرة حتّى قمّته ما هو إلاّ قنبلة موقوته مهيّئة للانفجار . فجاءتهم في ضحى ذلك اليوم من شهر أغسـطس النهايـة ، ودُفنت بومبايي تحت طبقة من الرمـاد المتوهّج والحجارة البركانيـة المتساقطة بلغ سمكها خمسة عشر مترًا أحيانًا . وغمرت الحمم المنصهرة المدينتين الصغيرتين المجاورتين ، ستابيه وهيركولانوم ، في المراحل الأخيرة من انفجار البركان . ولسنا نعرف عدد ضحايا الانفجار إلاّ حدسًا . غير أنّنا نحسب أنّ أكثر أهل بومبايي نجا بنفسه من الهلاك ، إذ طفقت الحمم تنطلق من البركان سـاعات قبل أنْ ينفجر . وأمرَ القيصر تيتوس (72 – 81) بإرسـال أسطول رسا قرب المدينة ، وهبّ لمساعدة سكّانها . ووصـلنا عن قـائد الأسـطول ، بلينوس الأكبر ، أوّل وصف لانفجار بركان ، وذلك قبل أنْ يلقى هو أيضًا حتفه في الانفجار . ولم تصل النجدة إلاّ للناجين ، واختفت بومبايي وشـقيقتاها الصغريان عن وجه الأرض . ولـكنّ هذا الشرّ الذي أصاب البشر انضوى على خير لعلم الآثار وعلم التاريخ ، في كلّ حال . فقد حفظ الرماد والحمم تحتها للأجيال اللاحقة شـواهد على حضـارة متقدّمة متعدّدة الوجوه كان عمرها حينها ثمانمئة سنة . وبعد انفجار البركان ، ألقى الليل بعتمته على المدن الثلاث ، وطوى بومبايي النسيان .

ولم تبدأ التنقيبات الأثرية المنظّمة في الموقع ، على أيّة حال ، إلاّ في نهاية القرن الثامن عشر . وكُشف أوّل الأمر عن بعض الأسـوار ، ثمّ ظهرت بعد ذلك طرقـات بأكملها ، وبيوت ، ودكاكين ، وسـاحات . وغدت زيارة المدن الرومانية الواقعة تحت سفح جبل فيسوف جزءًا أسـاسًا من رحلة الرحّالة الزائرين للمعالم الثقـافيـة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وخلّف الزائرون انطباعـاتهم عن تلك الزيارة في أعمالـهم الأدبيـة والشعرية . فقد أخذ الفيلسـوف إيمانويل كانْت الذي من كونيغزبيرغ بسـحر المناطق المكتشـفة من بومبايي ، مثلما أُخذ بها غوته الذي دوّن انطباعاته عنها في «الرحلة الإيطالية» من عام 1787 .

وما تزال التنقيبات جارية حتّى اليوم ، فقد كُشف حتّى الآن عن نحو ثلثي بومبايي القديمة التي كانت مسـاحتها نحو ستّة وستّين هكتارًا . ويطلّ زائرو المدينة ، وعددهم مليونان سنويًا ، على آثار المدينة السـالمة من الدمار ، كما لو أنّهم يطلّون من نافذة تنقلهـم إلى الزمان المـاضي ، فيرونها كما كانت قبل ألفي عام ، يوم المحت ، هي وما يحيط بها ، الحماءَ تامًا . ولا يجوز زائرو المدينة ذكريات لا تنسى وحسب ، وإنّما يخلّفون وراءهم كذلك مشـاكل كبيرة ، مثل التلف الـكبير في بلاط الطرقات وفي البيوت ، ومشـاكل إزالة النفايات أيضًـا .

وتتركّز الأبحاث اليوم في مجالين كبيرين : معرفة البيئة كيف



أبو منجل من البرونز ، الطول : 5,3 cm

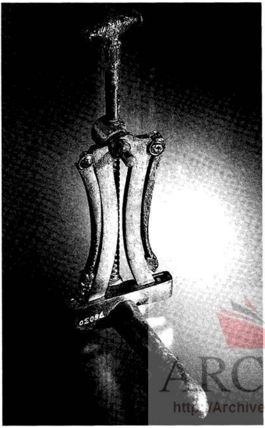
«باخوس وفيسوف» (كان الفيسوف ذا قمّة واحدة قبل انفجاره عام 79م .) ، لوحة جدارية من بومباي ، 140 x 101 cm ، من فترة 68 إلى 79م .

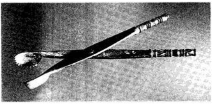
ومناجل للعنب وأخرى للحنطة، ومكاشط، ومحاريث غير ذات عجلات، وسوى ذلك. وكشفت التنقيبات الأثرية، إلى ذلك، عن أدوات معدنية كثيرة تدلّ على مستوى معيشي عالٍ: مناضد واطئة ذات ثلاث قوائم، وقواعد للأسرجة، ومناضد صغيرة، ومحافظ للمال، ومزهريات، ورباطات حديدية للصناديق والعجلات، وقدور، ومقالٍ، ومناخل تُستخدم في المطبخ، وصلتنا جميعًا في أحسن حال. وحذق أهل بومبايي في تصنيع البرونز حذقًا غير مألوف. ثمّ إنّ طبقة الرماد حفظت لنا نوعًا آخر من الحضارة المادّية لذلك المجتمع، فجاءنا منهم كثير من الأدوات الجراحية البالغة الدقّة، وأدوات للحساب الهندسي، ومكاييل، ووزنات، وأنواع مختلفة من الموازين، من أبرزها الميزان الروماني السريع، والذي عُثر في بومبايي على نماذج منه بأحجام مختلفة جدًا. وخلافًا للميزان ذي الكفّتين فليس للميزان السريع سوى كفّة واحدة، ويُستخدم هذا الميزان بوزنة واحدة تُحرّك على طول معيار محدّد. ويلفت النظر بصورة خاصّة من بين هذه الأدوات تلك المستخدمة في الطبّ، كالأدوات المستخدمة في الطبّ النسائي والمشارط. وتدلّ هذه الأدوات على استخدام الجراحة استخدامًا واسعًا في المجالين المدني والعسكري.

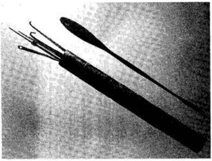
ولكنْ، كم كان مقدار ما عرف هؤلاء المشتغلون بالطبّ من معرفة نظرية؟ في صدر تاريخهم لم يتّخذ الرومان سوى السحر والطبّ علاجًا للمرضى، وكان تأثير الحضارة اليونانية هو الذي أفضى إلى تدريب الأطباء، فاستخدموا أوّل الأمر الأعشاب والنبات في الطبّ، وهو فنٌّ أخذوه عن الأتروسكيين واليونان. أمّا الجرّاحون فكانوا مسؤولين عن الإصابات، والجروح، والالتهابات، واشتغلوا، كذلك، كما تدلّ المكتشفات، بالطبّ النسائي.

ونعرف الجرّاح من تلك الفترة معرفة وافية، فقد كتب المؤرّخ سلزوس عنه: «ينبغي أنْ يكون الجرّاح كهلاً، وأنْ يكون ذا يد ثابتة لا ترتجف. وليس ينبغي له أنْ يتعاطف مع المريض إلاّ بأنْ يكون عاقد العزم على شفائه. ولا ينبغي أنْ تستعجله صرخات المريض في العمل، أو أنْ تثنيه عن أنْ يجرح بالقدر المطلوب، وإنّما عليه أنْ يعمل كما لو كانت صرخات المريض لا تؤثّر فيه».

وكان من أثر اتّساع الدولة الرومانية ودوام الحروب أنْ ازدادت الحاجة إلى الجرّاحين الأكفاء، وكان هؤلاء يربطون







بعض الأدوات الطبّية التي عُثر عليها في بومباي:
الصورة العليا: منظار من البرونز لفحص الرحم. الطول: 20 cm
في الوسط: كلاّبة أسنان من البرونز. الطول: 11,6 cm
الصورة السفلى: محفظة صغيرة بطول 18,1 cm لأدوات طبّية من البرونز كالإبر والملاعق الصغيرة والملاوق وغيرها

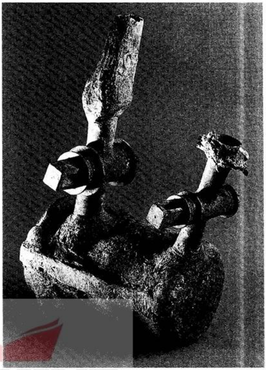
الأوعية الدموية باستخدام إبر برونزية، ويكوون الجروح، أو يصفون للمرضى علاجات تساعد على تخثّر الدم، ويعتنون بالأطراف المكسورة أو المخلوعة. وأجرى الجرّاحون الرومان عمليات جراحية كذلك: عمليات ولادة قيصرية، ونزع العدسات العينية، وحصى المرارة، وعالجوا الفتاق، وكانوا قادرين على فتح الجمجمة وعلى الجراحة التجميلية.

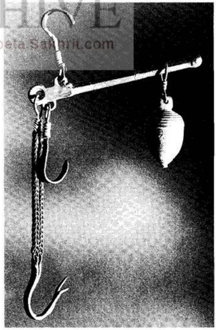
وتجد في «بيت الجرّاح» أدوات يكثر استخدامها في مهنة الطبّ، وهي سبائك من البرونز والنحاس: مسابر ذات رؤوس لولبية لمعالجة الجروح وتنظيفها، وأدوات على هيئة الملاعق، وملاوق مستطيلة وملاقط، ومشارط، وإبر، وأنابيب لعلاج المثانة، وأدوات للفصد. ولم يكن لدى الرومان مصطلحات محدّدة يصفون بها الطبّ النسائي وما يتّصل به من علم وظائف الأعضاء وعلم الأمراض، غير أنّه عُثر في بومبايي على كثير من الأدوات التي تُستخدم في الطبّ النسائي حصرًا، ولو أنّ هذه الأدوات كانت مصنوعة من الكروم لأشبهت شبهًا شديدًا الأدوات المستخدمة في غرف العمليات اليوم. ومن ذلك مناظير لفحص الرحم، وكمّاشات، وكلاليب للأجنّة.

وتناول المعرض معرفة الناس آنذاك بالهندسة، والفلك، والبصريات، والسمعيات. وتُظهر الساعات الشمسية المكتشفة في بومبايي المعرفة الكبيرة لأهل هذه المدينة بتداول الفصول، وكيف أنّهم كانوا يستطيعون تحديد الوقت بناءً على موقع الشمس في السماء. وكان يُستند إلى المعطيات الفلكية في تحديد أوقات البذار، والريّ، وسوى ذلك من الأعمال الزراعية. واستُخدمت أدوات دقيقة في المساحة، وعُثر على أحد هذه الأجهزة، واسمه غروما، في ورشة ببومبايي، وربّما كان أُحضر إلى هناك قبل انفجار فيسوف بوقت قصير. وبحث المنقّبون عن جهاز آخر نقلت إلينا المصادر القديمة أنّه كان يُستخدم في قياس المسافات المقطوعة، اسمه الأودوميتر، دون أنْ يجدوه.

وكان ثمّة في العصور الكلاسيكية عدد كبير من النظريات عن طبيعة الضوء والبصر. وقد خلص الرومان من خلال معارفهم عن البصر إلى وضع قواعد الإبصار المنظوري التي استخدموها في العمارة والفنون التشكيلية. فيمكن اليوم، مثلاً، أنْ تستمتع بمناظر طبيعية رُسمت على جدران الحدائق يروح النظر فيها بعيدًا.

والرومان مهرة بعدُ في تطبيق معارفهم النظرية، فقد





الصورة العليا: موزّع حمامي للماء من الرصاص والبرونز، الارتفاع: 64 cm، الطول: 27 cm، القطر: 16 cm

الصورة السفلى: ميزان من البرونز. الارتفاع: 84 cm، طول العمود: 38 cm

استخدموا آلات متباينة جدًا، تتراوح من الموازين المحرّمة إلى آلات الحصار الرهيبة. وتشهد المكتشفات في بومبايي على مستوى التقنية الذي بلغوه: الفرجار، ومثلث الرسم الهندسي، والوزنات، والمساطر، وروافع البناء، وأدوات للتزويد بالمياه، مثل المضخّات، وصمامات لحجز الماء، وأنابيب مياه، وأجهزة تدفئة. وسوى هذه الأدوات والآلات كثير.

واتّخذت تقنية خزن الماء، وتوزيعه، وشقّ قنواته موضعًا مهمًا في البنية التحتية للمدن الرومانية. وكان في بومبايي لحظة دمارها نظام معقّد للتزويد بالماء. وقد كانت المدينة بدأت تستقي الماء منذ عهد القياصرة عن طريق مجرى للماء فوق قناطر. وخُزن الماء في أبراج ليعاد توزيعه عند الحاجة، ووصلت بين الأبراج والمستهلكين أنابيب ذات أطوال قياسية، يمكن معرفة مقدار الماء المستهلك وتحديد الرسوم المستحقّة من قطر تلك الأنابيب. وكان الماء للاستخدام المنزلي يخزن في آبار تُحفر تحت البيوت، وتُملأ الآبار بالماء الواصل إليها من خلال فتحة بين السقوف تُجعل مائلة إلى الداخل، فينزل الماء إلى حوض، ويتجمّع فيه.

واستُخدمت للغاية نفسها مجار في السقف مصنوعة من الطين، أمّا الماء الزائد فكان يصرَف إلى الطرقات، ويساهم في تنظيفها.

وهذا التزويد بالماء بالاستعانة بموزّعات ومضخّات، وحسابُ الرسوم، لا يمثّل إنجازًا إداريًا وحسب، بل إنجازًا تقنيا كبيرا في الوقت نفسه. وهنا نعود فنتساءل عن العلاقة بين التقنية وبين العلوم الطبيعية النظرية. وهذه مسألة مثيرة، لم توضحها الأبحاث التاريخية بعدُ. إذ لا بدّ أنْ يكون صانعو العربات حينها، مثلاً، قد عرفوا بعض المبادئ الأساسية في الفيزياء النظرية، من مثل قانون العتلة، والذي تعمل العربة الرومانية السريعة بموجبه. كما أنّ الجراحة الرومانية المتقدّمة تدني إلينا أنْ يكون الرومان حازوا معرفة كبيرة بعلم وظائف الأعضاء. غير أنّنا لا نعرف إلاّ قليلاً هل كان الرومان استخدموا التخدير استخدامًا ناجعًا في عملياتهم الجراحية، أو كيف كانوا يقلّلون من الخطر الكبير للإصابة بالجراثيم الخطيرة أثناء العمليات، أو يمنعونه تمامًا.

فيتطلّع المرء بشوق إلى نتائج الأبحاث التي تشمل مجالات عديدة.



جهاز لحفظ حرارة الأطباق، الارتفاع الاجمالي: 96 cm، القطر: 44 cm

الأثر المطبوع

ثقافة أوروبا أَدْوَمُ أثرًا من قوّتها السياسية

بيتر بَنْدر

القرن العشرون عندي قرن حربين عالميّتين، قرن سلطتين استبداديتين مشحونتين عقائديًا، وقرن قوّتين عالميّتين، قسّمتا ألمانيا وأوروبا، حتّى أتاح انهيار إحداهما، الاتّحاد السوفياتي، أنْ يعود جزءا ألمانيا المنتميان الواحد إلى الآخر فينموا معًا. فيمكن للمرء أنْ يقول، مع بعض التحفّظ، إنّ ختامه جاء مسكًا.

ولكنْ. أتكفي هذه الصورة لوصف القرن العشرين؟ فأين منها العالم خارج أوروبا، خارج صراع الشرق والغرب؟ فالحكم على القرن العشرين لا يُبنى على ما جرى في أوروبا وحدها، ولا يحدّده فقط إنْ كانت ألمانيا قُسّمت، وخضع قسمها الشرقي خمسة وأربعين عامًا للسلطة الشيوعية. فمع أنّ هذا طبع حياتنا بطابعه، إلاّ أنّنا سنتجاوزه.

الأمر الحاسم هو أنّ أوروبا بما فيها من قوى عظمى كانت تمثّل في عام 1914 مركز العالم، وهي لا تزيد اليوم على أنْ تكون مركزًا من مراكز عديدة للعالم. ومع أنّها ما تزال عملاقًا في المجال الاقتصادي، إلاّ أنّها في مجال القوّة السياسية لا تُجاوز أنْ تكون قزمًا فيه بعض كبر. والحاسم، كذلك، أنّ أوروبا لن تتمكّن بعدُ من استعادة ما كان لها من قوّة. فالقرن البادئ سيتّسم بتعدّد الأقطاب، وستقرّر الأمور فيه عدّة دول، أو عدّة قوى عالمية.

ويوم يُكتب تاريخ القرن العشرين، سيُقال إنّ من أهمّ التحوّلات فيه انهيارُ أوروبا. أو إنْ نظرت إلى المسألة من الجهة الأخرى، فسيكون ذاك القرن الذي تحرّر فيه العالم من أوروبا. وبديهي أنّ الأوروبيين يتحمّلون الوزر الأكبر في هوان أمرهم. فقد كانوا أضاعوا قواهم سدى في حربين لا مثيل لهما. وبعد الحرب الثانية ما عادوا قادرين على استرداد مستعمراتهم، أو على مواجهة حركات التحرّر الوطنية. فحيثما حاربوا: الهولنديون في أندونيسيا، والفرنسيون في الهند الصينية وفي الجزائر، والإنكليز في أرجاء من إفريقيا، كانت النتيجة هي عينها في الحالات كلّها تقريبًا: انسحابًا مخزيا.

وخلا بعض الجزر، فقدَ الأوروبيون كلّ ما كان لهم من مستعمرات خارج قارّتهم. بل وآلوا إلى ما هو أسوأ من ذلك، فقدْ فقدوا زمام أمرهم. وغدوا في غرب أوروبا في حاجة إلى أميركا لتحميهم من الاتّحاد السوفياتي، ووقعوا في شرقي أوروبا في حكمه. وانقسمت أوروبا، ما عدا بعض الدول المحايدة القليلة الشأن، في معسكرين متعاديين، تقود كلاًّ منهما «قوّة نصف أوروبية»، بحسب تعبير جورج كينان، وتسيطر عليه.

ولم يختلف الأمر كثيرًا حتّى بعد زوال الاتّحاد السوفياتي. فأكثر الأوروبيين يرجو أنْ يبقى الأميركيون وحلف الناتو في أوروبا ليبقوا الروسَ بعيدين والألمانَ متعقّلين. ومع أنّ أوروبا ما انفكّت تسعى في نهاية القرن المنصرم إلى استجماع قواها، غير أنّها بقيت غير قادرة على تحقيق الهدوء والنظام في أوروبا نفسها. وحتّى في يوغسلافيا السابقة كان لا بدّ من الاستعانة بالأميركيين للسيطرة على الأمور.

وما كان لأوروبا، حتّى بدون الحربين العالميتين الانتحاريتين، أنْ تظلّ سيّدة للعالم. ولكنّ الحربين عجّلتا كثيرًا، في كلّ حال، في ضعف أوروبا. فصعود الولايات المتّحدة وتحرّر الدول المستعمَرة نشأ عن قوّتهما الذاتية، وهي قوّة تزداد وضوحًا شيئاً فشيئاً. وهي هائلة قهّارة لدى الأميركيين. تكشف عن نفسها من خلال المنافسة المتزايدة في البلدان الآسيوية. وكان اليابانيون بدءوا بمحاربة أوروبا وأميركا بسلاحهما، بأنْ فتحوا أسواقهم فتحًا يسيرًا، واقتحموا، في الوقت نفسه، أسواق أوروبا وأميركا. وما السيّارات، والأجهزة الإلكترونية، وآلات التصوير إلاّ أمثلة جلية على ذلك. ولحقت بهم «النمورُ الصغيرة»، وستلحق الصين الركبَ بعدُ.

وخلاصة صراع القوى هذا متناقضة، في كلّ حال. فأوروبا لا تسود العالم، غير أنّها أوْرَبَته، أي جعلته أوروبي الطابع، وذلك من خلال تأثير حضارتها المادّية المتزايد في آسيا وإفريقيا. وغدت دول ذات تراثات مختلفة تمامًا تأخذ بالمعايير الأوروبية والأميركية، بمقدار محدود في مجال حقوق الإنسان، وبمقدار أوسع في السعي إلى تحقيق مستوى معيشي مساوٍ للمستوى المعيشي في أوروبا وأميركا. فالصينيون يريدون قيادة السيّارات، كما يفعل اليابانيون. فهذا يغيّر طرق التفكير، ويغيّر، مع الزمن، العقلية. فمنذ خمسمئة عام تطبع أوروبا العالم بطابعها، ومنذ خمسين عامًا تفعل أميركا ذلك، بوصفها امتدادًا لأوروبا. فالحضارة والهمجية أثر أبعد من أثر القوّة والسلطة. أمّا إنْ كان هذا الأثر خيرًا أم شرًا، فهذا ما لن يتكشّف إلاّ لأبنائنا أو أحفادنا، على الأبكر.

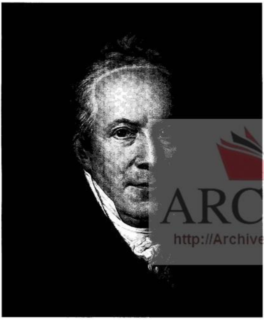
المصدر: صحيفة دي تسايت DIE ZEIT، بتاريخ 2000/1/5

بمناسبة الذكرى المئتين والخمسين لميلاد المصلح البروسي هاردنبيرغ

ميشائيل شتاينهاوزن

قوّضت الثورة الفرنسية النظام السياسي القديم في أوروبا وألغت الخارطة السياسية القائمة عليه. ووصلت بروسيا، هي الأخرى، إلى حافّة الحضيض بعد الهزائم العسكرية التي ألحقها بها نابوليون. وجاءت معاهدة تيلسيت بين نابوليون وروسيا عام 1807 مهدّدةً بروسيا بالاضمحلال من قائمة الدول الأوروبية. فوقتئذ، لم يكن لبروسيا من نجاة سوى في إصلاحات جذرية واسعة، ووقتئذ آن الأوان للإصلاحيين وآن لرئيس الوزراء كارل أوغوست فون هاردنبيرغ(1) أنْ يشرع في إصلاحاته التاريخية بعد أن كلّفه ملك بروسيا بتحرير بيان، صار يُعرف بمذكّرة ريغا، يحدّد فيه برنامجه الإصلاحي. طالب هاردنبيرغ في هذه المذكّرة بتغييرات جوهرية وبدون تحظير، تشمل مجالات الدولة والمجتمع، وإلاّ فإنّ بروسيا تفقد كلّ أهمّية سياسية. وكان أعداؤها رابضين بها، يتأهّبون لتقاسمها. يطالب هاردنبيرغ في مذكّرة ريغا أن يُعدل عن الوهم القائل بأنّ «أنجح الوسائل في مقاومة الثورة تكمن في التمسّك بالأوضاع القديمة». وينتهي في تحليله إلى إمكانيّتين: إمّا الضياع والهلاك في غمرة الثورة التي يفرض نابوليون قوانينها على أوروبا، وإمّا «ثورة بالمعنى المفيد، تسير بالمجتمع قُدُمًا، بفضل حكمة الساسة، إلى الأهداف العظيمة في خير البشرية». فهو يطالب بما نسمّيه اليوم «ثورة من فوق» أو «ثورة إدارية»، وكان الهدف أن تنتهي هذه «الثورة المفيدة» إلى وضع دستور وتشكيل «مجلس قومي». وقد تميّز هاردنبيرغ بهذا البرنامج من الإصلاحيين التقليديين تميّزًا واضحًا، إذ كان هدف هؤلاء تجديدًا ملائمًا للأوضاع الطبقية القديمة؛ أمّا هو، فيرى أنّ «المبادئ الديمقراطيّة في حكومة مَلَكيّة» هي طريقة الحكم التي تناسب روح العصر. وهذا البرنامج الإصلاحي «الذي ينفّذه ذوو العقل والبصيرة بيد حديدية» ينتهي في تصوّره إلى مساهمة الشعب في تقرير مصيره. تمسّك هاردنبيرغ بفكرة «الحكم الإداري الخيّر» ولم يحد عنها. لكنّه أخفق في تحقيقها، بيد أنّ مشروعه الإصلاحي أدّى

(1) Karl August von Hardenberg



في السنوات اللاحقة إلى تغيّرات، مكّنت بروسيا من أنْ تعود إلى الساحة السياسية وأنْ يكون لها الدور المعروف في التاريخ الألماني. لم يتمكّن هاردنبيرغ من إتمام الإصلاحات لشدّة معارضة النبلاء والإداريين إيّاها، ولأنّ الإصلاحيين نفسهم لم يكونوا متّفقين فيما بينهم، إضافةً إلى قلّة تأييد الشعب لهذه الإصلاحات. ثمّ إنّ إرادة الإصلاح ظلّت تفتر في أوروبا كلّما قَرُب انتصار القوى التي تريد إعادة المَلَكية، وقد نُفي نابوليون، وعاد الوئام إلى صفوف الأسر القديمة الحاكمة والأمراء كأنّ شيئاً لم يكن سوى ما لحقهم من خسائر في المعارك الحامية.

كارل أوغوست فون هاردنبيرغ (1750 – 1822)؛
رسمُ يوهان هاينريش فيلهلم تيشباين

أوّلُ عرضٍ لتأليف موسيقي جديد في «آلام المسيح» بشتوتغارت

مقابلة صحفية مع المؤلّف الموسيقي الصيني تان دون

أجرى المقابلة كلاوس شبان

تُعَدّ ألمانيا من مواطن الموسيقى، إن لم تكن موطنها الأوّل. يشهد لهذا تراثها الموسيقي الجمّ الذي أثار إعجاب الأجيال في كلّ مكان، إضافةً إلى إشعاعٍ موسيقي على شتّى بقاع المعمورة. ولسنا هنا قادمين على نقاش فيما يبرّر هذه الشهرة أو لا يبرّرها، بل نريد الإشارة إلى بُعد الصيت العظيم الذي ما زال ليوهان سيباستيان باخ، كما يظهر من الاحتفالات الواسعة التي تقام هذا العام في بلاد كثيرة بمناسبة ذكرى وفاته المئتين والخمسين.

وبهذه المناسبة، عُرض بمدينة شتوتغارت تأليف موسيقي جديد في «آلام المسيح» أوّلَ عرضٍ، وهو من تأليف الموسيقي الصيني تان دون. وقد أُجريت معه هذه المقابلة ونُشرت في صحيفة «دي تسايت»(1)

سؤال: متى استمعت إلى قطعة ليوهان سيباستيان باخ أوّلَ مرّة؟

دون: في الصين، وأنا في حوالي العشرين، بعدما مات ماو تسي تونغ، وانتهت الثورة الثقافية، وبدأت البلاد تنفتح من جديد على العالم، وعاد بعض الموسيقيين والأساتذة إلى بيكين. وفُتح المعهد العالي للموسيقى من جديد، كذلك بعض الكنائس. هناك، في إحدى الكنائس، استمعت إلى باخ لأوّل مرّة.

سؤال: وما هو الانطباع الذي تركته فيك هذه الموسيقى؟

دون: تأثّرت تأثّرًا عميقًا، ليس فقط بهذا الحدث الموسيقي الجديد عليّ كلّ الجدّة، وإنّما أيضًا بالناس الذين جاءوا ليشتركوا في حالةٍ روحية جمعتهم فيها موسيقى باخ. ونحن لم نذهب إلى الكنيسة لدوافع دينية، وإنّما ذهبنا إليها كما يفعل السيّاح، حبًا للاطّلاع. يجب أنْ تعلم أنّ كلّ عائلة تقريبًا مُزّقت أثناء الثورة الثقافية وفُصل بين أفرادها، وكان لكلّ صيني أقارب مقتولون. وكانت البلاد كلّها مدمّرة ثقافيًا، وحورب كلّ شيء روحيّ. لقد أحسسنا لا شعوريًا بالروحانية التي تحملها موسيقى باخ.

سؤال: هل كنت في ذلك الوقت تعرف شيئاً من الموسيقى الغربية؟

دون: لا، أوّل قطعة موسيقية غربية سمعتها هي السمفونية الخامسة لبيتهوفن عندما زارت أوركسترا فيلادلفيا بيكين. إنّي نشأت في أعماق الريف الصيني، ولم أعرف وقتئذ سوى الموسيقى الصينية التقليدية التي تُعزف في قريتي. وكان لي في المعهد العالي للموسيقى ببيكين صديق مسيحيُّ الأبوين، فاستصحبني مرّةً إلى إحدى الكنائس، هنالك استمعت إلى موسيقى باخ: موسيقى الأرغن وكذلك أناشيد دينية من «آلام المسيح، عن متّى».

ولم تكن لي في ذلك الوقت أيّة فكرة عن المسيحية، إذ كان كلّ ما يتعلّق بالدين محظورًا زمنَ الثورة الثقافية، والكلام فيه ممنوعًا. فمن يُبْدِ اهتمامًا بالدين الغربي، أو بالموسيقى الغربية، أو بباخ، أو ببيتهوفن، أو بأيّ شيء غربي آخر، وتكلّمَ فيه، عرّض نفسه لخطر جسيم. ثمّ كانت خبرتي الأولى بهذه الموسيقى الجديدة: بيتهوفن كان أثره فيَّ كأثرِ منشّطٍ، كقهوة مركّزة. أمّا باخ فأثّر في تأثير الدواء. غمرني شعور باهر عندما استمعت أوّل مرّة إلى أنشودة «أيتها الرأس الملطّخة بالدم». ما كنت إذّاك أعلم أنّها لباخ، وسألت نفسي، ومئات الناس من حولي يتلون النشيد في آن واحد: أيّ شيء تكون هذه الموسيقى التي تؤثّر في الناس هذا التأثير البالغ؟

(1) DIE ZEIT

سؤال : ماذا فهمت من تلك الموسيقى؟
دون : أنّها تدور حول الأمل والإيمان العميق .

سؤال : ومن حيث التأليف؟
دون : تكوّن لديّ الانطباع ، من أوّل وهلة ، بأنّ موسيقى باخ تُسمَع وتُرى . إنّها كهندسة معمارية صوتية بسبب بنيتها ، وأشكالها ، ونظامها .

سؤال : قولك هذا يطابق تمامًا القالب المصبوب القائل بأنّ باخ يصلح لكلّ وقت ولكلّ مكان ، وبأنّ قوّةً شاملة تشعّ من موسيقاه ، وتحمل التسلية والمواساة إلى أنأى بقاع العالم .
دون : أوَ ليس الأمر كذلك؟ إنّ موسيقاه ليست تعبيرًا عن التراث الفنّي الغربي وحده وإنّما عن الإنسانية مطلقًا .

سؤال : ألّف الموسيقي موريشيو كاغل الذي يعيش بمدينة كولونيا «آلام المسيح ، عن القدّيس باخ» عام 1985 ولسان حاله يقول : «إن لم يكن كلّ الموسيقيين يثقون بالله ، فكلّ موسيقي يثق بباخ» . أتثق بباخ أنت أيضًا؟
دون : أعيش بنيويورك وأسكن بالقرب من كنيسة سان أنطونيو الكبيرة . زُرْها في عرضٍ لموسيقى باخ هنا في مانهاتن ، وسترى جمهورًا من شتّى القوميّات : بيض ، وسود ، ويهود ، وآسيويّون ، وعرب ، كلّهم يريد الاستماع إلى باخ .

سؤال : لكنّ هناك تجارب مخالفة لهذا الإقبال الجماعي ، إذ ثمّة من يقلّ استيعابه لموسيقى باخ كلّما طال اشتغاله بها ، حتّى شخصيّةُ باخ تبدو له عندئذ غريبة وموسيقاه صعبة وغامضة . وكيف كان الأمر بالمعهد العالي للموسيقى ببيكين حيث درست ، هل يُدرَّس باخ هناك؟
دون : أجل ، فكثير من أساتذتنا درسوا في الغرب . وهذا سبب شقائهم وقتَ الثورة الثقافية ، فقد أُجبروا على العمل في الحقول وفي تنظيف المراحيض .

سؤال : وهل اشتغلت أثناء الدراسة بطباق باخ ، مثلما يفعل طلبة الموسيقى الغربيون ، وبالكورس الرباعي الأصوات وما شاكل ذلك؟
دون : نعم ، وكان الأساتذة شَدِيدِي الدقّة . ودرسنا أيضًا الموسيقى الصينية التقليدية ، بطبيعة الحال .

سؤال : والآن ، ها قد أقدمتَ على عمل ، سبقك إليه باخ قبل مئتين وسبعين عامًا : فإنّك ألّفت ، بتكليف من أكاديمية باخ بشتوتغارت ، صيغة جديدة «لآلام المسيح ، عن متّى» . فهل تستند هذه الصيغة إلى باخ؟
دون : ليست قطعتي هذه محاكاة لباخ أو تقليدًا له بطريقة أو بأخرى . لكنّي فكّرت فيه واشتغلت به ، دخلت في حوار معه .

سؤال : ألا تشعر بأنّك محمول على مقاومة وطأة هذه الشخصية التاريخية العملاقة وعملها «آلام المسيح ، عن متّى» العظيم الشهرة؟
دون : لا ، لم أشعر بذلك ، ولعلّ هذا هو السبب في تكليفي ، دون غيري ، بهذا التأليف . وإنّي ، على كلّ حال ، حاولت أنْ يكون لي مسلكي الخاصّ ووجهة نظري الخاصّة في معالجة قصّة موت المسيح المثيرة .

سؤال : ماذا تعني بهذا؟
دون : ما قرأت الإنجيل إلاّ وكان حسّ الصحراء في أذني . ربّما يتصوّر غيري أنّ كلّ شيء أحمر . ملطّخ بالدم في «آلام المسيح» ، أمّا أنا فأسمع دائمًا أزيزًا خافتًا للتوهّج وحركة الريح ، وأسمع الماء يجري على الحجر ، لذا أتيت في المقاطع الوترية



المؤلّف الموسيقي الصيني تان دون يقود الأوركسترا التي تعزف تأليفه الجديد في «آلام المسيح»

بنغمات تحاكي الطبيعة وتشبه نغمات الموسيقى المألوفة عند الشعوب الصحراوية . إنّي أحبّ طباق باخ كثيرًا . ولكنّي لا أفهمه على أنه نوتة تقابل نوتة ، وإنّما على أنه لغة تقابل لغةً ، وصورة تقابل صورة ، وحضارة تقابل حضارة .
لنعود إلى قصّة الصلب ، تذكّرني فظائعها بالتعذيب وقهر الناس في الصين في إبّان الثورة الثقافية ، وتجعلني أفكّر في الأسباب التي دفعت بآلاف المثقّفين إلى الانتحار وحملت على إهانة خيرة أهل البلاد وإذلالهم .

سؤال : تحمل قطعتك اسم «الماء - آلام المسيح ، عن القدّيس متّى» . لماذا هذا الاسم ؟
دون : الماء عندي عنصر مهمّ ، لا يرمز إلى التعميد وحسب ، وإنّما إلى التجديد ، وعودة الحياة ، والحركة الدورية . فهو يصعد بُخارًا ، ويستحيل سحابًا ، وينزل ماءً ، ويصعد من جديد . إنّ خرير الماء في عملي هذا لا يغيب ، كالإيقاع المستمرّ في الباساكاغليا .

سؤال : ليس في ما تقول شيء كثير من التفسير المسيحي لنصّ الإنجيل .
دون : ذلك لأنّي ابن حضارة أخرى ، وكثير التأثّر بالفكر البوذي ، وقد كان جدّي وجدّتي مواظبين على زيارة المعبد . لكنّ ممارسة الدين امتنعت على أبناء جيلي بسبب الثورة الثقافية . وأنا الآن أزور المعبد تارة ، والكنيسة أخرى . لي ماضٍ في الشرق وحاضر في الغرب ، ومن هذين العالمين تكوّنت لي عقيدة في غاية الخصوصيّة .

سؤال : أليس يلزم أنْ يكون المرء مؤمنًا بالمسيح ، كما كان باخ ، ليؤلّف موسيقى في «آلام المسيح ، عن متّى» ؟
دون : يلزم لذلك ، حقًّا ، أنْ يكون المؤلّف متأثّرًا جدًّا بهذه القصّة . بيد أنّ موسيقى آلام المسيح التي ألّفها باخ نفسها تتجاوز الإطار المسيحي إلى حدّ بعيد ، إذ هي ترمز إلى التجديد في الفكر والموقف والروحية .

المصدر : صحيفة دي تسايت DIE ZEIT بتاريخ 2000/7/20



صوت الماء يجري في صالة الكونسرتو

عالَم الأصوات الموسيقية الأوروبية

الذاتية والحساب في الموسيقى الغربية

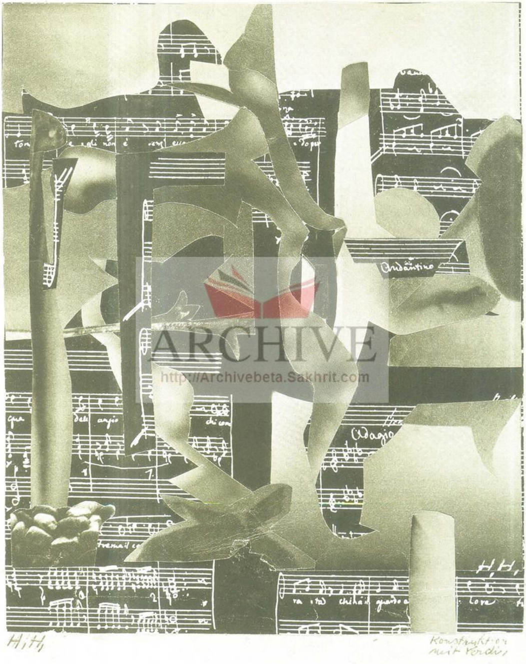
كلاوس بيتر ريشتر

تصخب وسطَ أوروبا الأشباحُ القديمة، فتراك تتساءل عن هوية أوروبا؛ فما تزال الأساطير القديمة، دون الجديدة، هي التي تحدّد القيم والوعي في أوروبا. فهي تعبر الأزمان كأنّها نماذج سرّية، وتشكّل السمات الكبيرة لثقافة وفهم مشتركين.

والموسيقى، وإنْ كانت تُنزل أكثرَ الأحوال منزلة أدنى من الفنّ التشكيلي والأدب والفلسفة، غير أنّها أيضًا جزء أساس من المجال الفكري الأوروبي. ونلفي في بدايات تاريخنا الموسيقي اللغةَ الجليلة لأصوات الجوقة الغريغورية؛ فأصواتها ما فتئت منذ القرن السابع الميلادي تصدر من روما لتغمر غرب أوروبا. فعن طريق مدارس الترتيل في الأديرة انتشرت الأنماط الموسيقية المعتمدة، مقترنة باللاتينية والتسابيح لتشمل الغرب في أوائل عهده بالمسيحية. إلاّ أنّ أثرها راح بعيدًا في الزمان، وما يزال ماثلاً حتّى اليوم. فتجد جوقة التراتيل الغريغورية ماثلة في عالم الكنتانات، أي القصص التي تنشدها الجوقة على أنغام الموسيقى من غير تمثيل، والباسيونات، وهي الألحان الموسيقية المبنية على رواية الإنجيل لآلام المسيح، ومقطوعات باخ لجوقات الكنيسة، تلفي أصواتها تصدح حتّى في «الناي السحري» لموتسارت، و«سيمفونية الإصلاح» لمندلزون، أو «الهوغونوت» لمايربير.

وكذلك في المراحل اللاحقة تجلّت الموسيقى باعتبارها قوّة ذات بعد أوروبي. فهذا هو أورلاندو دي لاسو من هيغناو الفلمنكية يتولّى قيادة الفرقة الموسيقية في بلاط دوق بافاريا، ألبريشت الخامس، وغدا ذا شهرة شملت أوروبا. وأخذ هاينريش شوتس في البندقية من غبريلي تعدّد الجوقات، ومن مونتيفيردي اللغة الوجدانية العاطفية. أمّا باخ الفتى، فتعلّم من الإيطالي فريسكوبالدي ومن الفرنسي نيكولاس دي غرينه. وغدا الهولندي يان بروزون زفيلنك شيخًا لأجيال عديدة من المؤلّفين الموسيقيين من وسط ألمانيا وشمالها. وطبع قادةُ الفرق الموسيقية الإيطاليون الحياة الموسيقية في دريسدن بطابعهم، وخلب فيفالدي لبّ أوروبا كلّها. غير أنّ هذه الموسيقى حازت كذلك أهمّية جاوزت أوروبا. ألم تصبح موسيقى باخ، وموتسارت، أو بيتهوفن مسموعة في العالم كلّه تقريبًا؟ ألا يُنظر إلى سحر البيانو لشوبان و«للأغنية الألمانية» لفاغنر باعتبارها أساليب موسيقية للتعبير الإنساني. بل وحتّى كلّ أنواع موسيقى البوب والروك، وحتّى الجاز، والسالسا، أو التانغو اتّخذت الأنماط الإيقاعية للغة الموسيقية الغربية أساسًا لها.

ويرجع هذا الأثر للموسيقى الغربية، دون أنْ ننكر الأثر الأكيد لأنواع أخرى من الموسيقى، إلى سببين. يتمثّل الأوّل في ذاتية العمل الفنّي الموسيقي الذي ينقل رسالة بالغة الخصوصية فريدة. ويتمثّل الثاني في البناء الموسيقي الذي يجمع بين التعبير الذاتي وبين نظام عقلاني. وتطوّرت في ذلك عناصر وإجراءات بنّاءة، لا توجد في اللغات الموسيقية الأخرى إلاّ من حيث المبدأ، في كلّ حال، فنشأ عن السحر القديم للأنغام سحر جديد له طاقات دلالية غير ذات حدود. ولعلّ هذه هي العلّة في ما للموسيقى الغربية من أهمّية في مجال الحضارة العالمية المعاصرة. فالعمل الموسيقي يغدو حاملاً لإدراك نغمي للعالم والحواس، تنعكس صوره العديدة في مظاهر تاريخنا الموسيقي في هيئة حوار مع الله، والإنسان، والعالم، ومع الطبيعة، والحبّ، والأفكار. ومن أهمّ السمات «البنّاءة» لهذه الموسيقى تطويرُ كتابة دقيقة للنوته، وتفكيرٌ إيقاعي تمثّل ذروته في تعدّد الأصوات والنغمية. وينشأ عن هذه التركيبة لترابط الأنغام وتركيبة نظامنا ذي الاثني عشر نمطًا من أنغام دور ومول، وهي



هانه هوش . «تشكيل مع فيردي» . رسم تلصيقي . 18 x 15 cm

تركيبة ذات وجوه عديدة، عقلانية في الوقت عينه، ينشأ عنها «نحوٌ» منطقي يضفي على السحر العابر للمشاعر إلزامًا كإلزام الرياضيات. ويدخل في هذا «النحو» نشأة موسيقى مستقلّة للآلات، وهو يشمل كذلك ظهور أنواع من المؤلّفات الموسيقية: الفوغه، والسوناتا، والسيمفونية، وكذلك تطوير مجموعة الأنغام الآلاتية التي تمتدّ من الفرقة الموسيقية المتعدّدة الألوان في القرون الوسطى وحتّى أوركسترا فينّا الكلاسيكية، وحتّى العالم الملوّن من الأنغام في الفترة الرومانسية المتأخّرة. ومن أكثر الظواهر لفتًا للنظر، والتي تخالف فيها الموسيقى الغربية الحضارات الأخرى، تعدّد الأصوات. وهو مفهوم للجملة الموسيقية يشتمل على أصوات مختلفة، في الواقع «إيقاعات» تكون مستقلّة، غير أنها تتحرّك في مسار أفقي، يكون التنسيق فيه شديدًا بحسب القواعد الإيقاعية. وتتمثّل نتيجة هذا العمل بالبولي فوني، أي تنوّع الأصوات أو النغمات، والكونتربوينت، أي الطباق الموسيقي، وبالكانون، أي الإتباع الموسيقي، وبالفوغه. ومن أكثر التجارب إثارة في تاريخ الموسيقى عملية التحوّل هذه من الصوت الواحد في غناء الجوقة الغريغورية إلى أناشيد الجوقات والصلوات المتعدّدة الأصوات البارعة البناء لدى بالسترينا ولاسا. و «البناء» الصدّاح يتطلّب قدرًا من الجهد في التكنيك، فالمرء في حاجة إلى خطّة، وإلى حساب إحصائي. فالأنغام والأصوات المتوافقة ينبغي تحديدها باعتبارها وحدات منطقية، وكذلك تحديد مددها، وتنظيم العلاقة ما بين توافق الأنغام وتنافرها فيها تنظيمًا ذا نسق، كما صار الحال في «علم الإيقاع» لاحقًا. وليس من باب الصدفة أنّ فكرة الجملة الموسيقية باعتبارها «بناءً» نشأت في وقت قريب من بناء الكاتدرائيات الغوطية، بحيث جاءت نواة للموسيقى الغربية. فبذلك أوجدت الشروط التقنية «لبناء» النغمية. وحدث ذلك من خلال تطوير نظام للنوته، دقيق، منذ غويدو فون آريزو في القرن الحادي عشر، ومن خلال التعريف المتزايد الدقّة لطول النوته والإيقاع.

وهنا أيضًا بدأ «التفكير الموسيقي». فبالانتقال من «الفعل» الموسيقي المجرّد إلى تأليف جملة موسيقية تأليفًا مبنيًا على التخطيط اجتمع التحدّي الثقافي للبناء الموسيقي إلى قوّة التعبير العاطفي. فبدأت عملية ذات ديناميكية جمالية هائلة. وتطوّر مع هذه العملية ألوان أخرى من لغة الموسيقى الغربية. وأحد أهمّ هذه الألوان هي النغمية. فعلى الرغم من أنّ الثقافات الموسيقية كلّها لها سلالم تدلّ على قيمة التعبير، غير أنّ الموسيقى الغربية وحدها هي التي طوّرت من هذه السلالم نسقًا منطقيًا. ونقصد بالمنطق هنا أمرين: فهناك دائرة أنواع الدور والمول الاثني عشر المغلقة، ثمّ هناك العلاقات المنظّمة لدرجات النغم لهذه الدائرة بعضها ببعض. وهنا أيضًا تخلب العملية التاريخية الألباب، يومَ تحوّلت «الإيقاعات الكنسية» المبكّرة البسيطة إلى التجارب المرهفة الناشئة عن أنماطنا النغمية. ويُعدّ عمل باخ الموسيقي: «البيانو المحكم الضبط»، وهو الاستكشاف الأوّل المنظّم لمثل هذه الأنماط النغمية، شهادة فريدة على ذلك. وتكشف السيمفونيات وسوناتات البيانو التي كتبها بيتهوفن عن «نفسية أنماط الأنغام» تلك، كما أسماها. ويخلّف كثير من الأسماء العابقة بالخيال التي اتّخذتها أعماله، بالإضافة إلى أسمائها الأصلية، أثرًا نفسيًا حقيقيًا. من مثل «السمفونية الرعوية»، وهي السيمفونية السادسة. وتكشف العوالم الموسيقية الأكثر تعقيدًا بدرجات لريشارد فاغنر عن إحساس مرهف بأنواع النغم وعن استخدامها استخدامًا واعيًا.

ويتجلّى روح تعدّد الأصوات في ذروتين من ذرى الموسيقى الأوروبية. إحداهما هو جيوفني بيرلويجي دا باليسترينا (1525 – 1594)، والذي كان قائدًا للفرقة الموسيقية في كنيسة القدّيس بطرس بروما. وكتب باليسترينا مئة وخمس مقطوعات موسيقية للصلوات، وما يزيد على خمسمئة من أناشيد الجوقات في الكنيسة، وما ينوف على مئة مقطوعة موسيقية للقصائد الغزلية، تصدح فيها جميعًا لغة نغمية تُوازن موازنة تامّة ما بين الإيقاع والأنغام، والانسياب الإيقاعي والخطابة اللغوية. فتستند شهرة باليسترينا في أوروبا إلى قدرة هذه المقطوعات على الإشعاع، ولكنّها تبيّن في الوقت نفسه أيضًا المدى الذي بلغه «التفكير الموسيقي» حينئذ، فمن خلال عملية طويلة، امتدّت من أحادية الصوت الغريغورية إلى المدارس الفرنسية الفلمنكية، تطوّرت المادّة النغمية، لتصبح «مرنة ليّنة»، بحيث أصبحت مناسبة لهذه الكاتدرائيات الصوتية المنسابة، العائمة في الفضاء. وتغدو الكاتدرائية تعبيرًا مجازيًا ذا دلالة؛ إذ أنّ «بنية» فنّ مزج الألحان في صورتها المكتملة تعمل في خدمة صورة سامية للعالم. فالروح الغربي يرى أنّه يتجلّى من

خلال هذه الموسيقى باعتباره مرآة تنعكس فيها معايير وروابط سامية.

وليست موسيقى يوهان سابستيان باخ (1685 – 1750) أقلّ براعة وسموًا، وهو الذي يمثّل الذروة الأخرى في التأليف الموسيقي القائم على تفرّع النغمات في تاريخنا الموسيقي. وفي حين اقترنت الموسيقى المتعدّدة الأصوات لدى باليسترينا باللغة، ظهرت مع باخ الروح «الآلاتية» للقرن السابع عشر. وكان لهذا أثر بعيد. فهنا بدأ التفكير الموسيقي «بالأنماط الموسيقية التي يحرّكها النغم»، من السمفونية، والسوناتا، والكونشيرتو، وصولاً إلى «الغناء من غير كلمات» في الموسيقى الآلاتية. ومع أنّ باخ لم يشكّل قطعه الموسيقية الواصفة لآلام المسيح أو ألحانه الموسيقية تشكيل المحاسب المدقّق، وإنّما تشكيل المسرحي الموسيقي المتأجّج العواطف، غير أنه دخل تاريخ الموسيقى باعتباره أضفى الكمال على فنّ تفرّع الألحان، ولعلّ توليفه بين عمق العاطفة وبين روح البناء في مزج الألحان يمثّل «أكثر ربط بين العقل والتأمّل شجاعة في الفنون كلّها».

ولكنْ، وفيما كان آخر عمل لباخ في فنّ تفرّع الألحان، «فن الفوغه» لم يزل يتشكّل بعدُ، نشأ عالمٌ موسيقي جديد. فقد سعت عوالم شعورية جديدة إلى التعبير عن نفسها في عالم موسيقى الروكوكو، فخلقت لغة موسيقية جديدة، أوجدت منطقًا مختلفًا للتفكير الموسيقي. وبلغت هذه الموسيقى غايتها في «الأعمال الفنية الكلاسيكية» لدى هايدن، وموتسارت، وبيتهوفن. وحلّ محلّ الانسياب المتجانس لتفرّع الأنغام جدليةٌ لأفكار مختلفة ونبضات. ولم تبق الموضوعات الموسيقية على حالها، وإنّما تطوّرت وتحوّلت. فنشأت تركيبة جملية جديدة «للعمل المكسّر»، وظهرت بنية زمنية مختلفة لا يمكن توقّعها، مكوّنة من كلام وجواب موسيقي عفوي: الموسيقى «تتكلّم»، ويتكلّم معها إنسان التنوير الحرّ العاقل. وظهرت الصورة الموسيقية الأولى لهذه التركيبة الجملية أوّل الأمر في رباعية يوزف هايدن الوترية الثالثة والثلاثين «الروسية» من عام 1781. وأصاب غوته في وصف ما يشتمل عليه هذا اللون الموسيقي من حوار في ملاحظة كتبها لتسيلتر: «يسمع المرء أربعة أشخاص عاقلين يتحدّثون، ويحسب أنه يفهم شيئاً من حوارهم، وأنّه يعرف شيئاً من صفات الآلات الموسيقية».

وذروة هذا العالم وتمامه موتسارت وبيتهوفن. أحدهما كأنّه ملاك النغم، يضفي على ما تشتمل عليه اللغة الموسيقية الجديدة من حركة شفافية تامّة، ويستخدمها في مسرحه الموسيقي في إثارة الشخوص. وهو يقرن في ذلك - من خلال ماسونيته - العقلَ التنويري بالتديّن: البعد الإنساني باعتباره إدراكًا لا يرقى إليه شكّ في يقينية الوجود. أمّا الآخر، بيتهوفن، فبلغ بالتعبير الموسيقي الكمال باعتباره مناضلاً بطوليًا، فروح الشعب والخطابة يصنعان لوحاته الجدارية الموسيقية، فتجد عنده نشيد التغنّي بحبّ الزوج في «فيديليو»، والتسبيح بالحبّ وبالحبّ الإنساني الذي يشمل كافّة أبناء العالم في السيمفونية التاسعة، وحيتاة الطبيعة في «السيمفونية الرعوية»، بل وحتّى الأمل بالتحرّر السياسي لأوروبا من الروح الثورية في السيمفونية الثالثة «إرويكا».

غير أنّ السيمفونية الخامسة تكشف لنا أيضًا عمّا يلاقيه المرء من عناء في هذا التشكيل للعالم: الإنساني باعتباره ثمرة «للكفاح والنصر»، مقاومة القدر حين تجاوز الحدّ فيفضي الاحتجاج العنيد إلى اليأس والوحدة. ولم يكن مثل هذا ممكنًا البتّة في تفرّع الألحان لدى عالم باليسترينا ذي الطابع الميتافيزيقي. بهذا غدا بيتهوفن تجسيدًا «لمفهوم العبقري» الرومانسي، ولكنْ كذلك لمفهوم «الإنسان الفاوستي»، والذي رأى فيه أوسوالد شبينغلر الكائن الذي يحمل سمات الإنسان الغربي، والذي تأمّل فيه توماس مان وإرنست بلوخ. وهنا بلغ «التفكير الموسيقي» الخاصّ أبعد أشكاله نضوجًا. والعمل على بناء الجملة الواضح القصد القاطع «يصوغ» «النحو» الموسيقي. ويضع «مصطلحات» فلسفة نغمية. فأعمال الموسيقى المطلقة تتكثّف لتصبح عملاً فنّيًا مليئاً بالأفكار، لتغدو «لوحة فلسفية». غير أنّ هذه القدرة «الفاوستية» الكامنة تدفع بالمفكّر الموسيقي من منطلق الحبّ إلى تقسيم المادّة في الرباعيات الوترية وسوناتات البيانو المتأخّرة إلى أجزاء وكسور.

وأينعت في التربة الخصبة للموسيقى الكلاسيكية بفينًا عدّة عوالم تعبيرية، منها عالم فرانتس شوبرت الغنائي، وصور روبرت شومان الشعرية الحيّة، أو الأعمال المتأخّرة لدى فيلكس مندلزون بارتولدي ويوهانس برامز، حيث كثيرًا ما تتداخل في بداية الحركة التاريخية النزعة إلى الكلاسيكية والنزعة الرومانسية إلى تجميل الماضي. ومنها استمدّ عالم الأنغام لدى غوستاف مالر المكوّن من الأغاني الدينية الشعبية والأغاني الخفيفة أساليبه المتعدّدة في التعبير.

ويقابل لدى شوبرت روحُ التنوير الخضيضَ . ويتجلّى الخطر الوجودي الذي أحاط بهذه الروح من خلال الأوصاف النفسية الرهيبة في «رحلة الشتاء» ، أو في سيمفونية هـ مول التي تصف هذه التجربة المذهلة ، وتناقض دلالاتُها غير المحدّدة الصورةَ الشائعة عن شوبرت باعتباره أحد المتغنّين بالطبيعة في فترة بيدرماير . غير أنّ الاقتران بين المشاعر الداخلية وإمكانات اللغة الموسيقية يفتح المجال لإدراك جديد ، فريد للعالم . إنّه نغم الروح الصادر عن أشدّ درجات الإحساس بالطبيعة عمقًا .

إنّ الشعر الوجداني الموسيقي لشومان في «مشاهد الأطفال» يصوّر عالمًا شعريًا مستوحى من الموضوعات الأدبية . ويبلغ حدّ التقليد البارع «للسخرية الرومانسية» ، مثلما هو الحال في «كرايسلرينا» أو «مقطوعات الليل» . وأقرّ شومان قائلاً : «تعلّمت من جان بول عن فنّ مزج الألحان أكثر ممّا تعلّمت من أستاذي للموسيقى» . وفي هذا إشارة من شومان إلى حالة «التفكير الموسيقي» حينئذ . فقد فقدت الجملة الموسيقية باعتبارها «بنية» استقلالها ، فقد وقعت تحت تأثير اقترانات وصور تخضع لدلالات مختلفة تمامًا .

وعمّق ريشارد فاغنر هذا الوجه من وجوه المعاصرة ، متأثرًا بالأعمال الأدبية ، شأنه شأن شومان ، فجعل منه تصوّرًا جديدًا للعالم . فهو يحوّل لغة الموسيقى إلى دراما نفسية مستخدمًا عددًا لا حصر له من التوترات على التنويعات المتذبذبة في السلّم اللوني ، وجمع في هذه الدراما الأسطورة ، والسلطة ، والعاطفة ، وحوّلها كذلك إلى موسيقى عصبية ذات إيحاء ، فهذا هو الطريق من الأسطورة والخطابة الرهيبة إلى نشوة الحبّ والموت ، من المثالية الألمانية إلى نيتشه وفرويد ، من تقسيم المادّة إلى انحلال التعبير النغمي . ووُسّعت شبكة العلاقات لهذا التعبير لتتجاوز الحدود كلّها ، لتختلط آخر الأمر في الضوء المتبعثر للتناقض ولبهاء الألوان الخلّاب .

فقد طوّر فاغنر الأوركسترا إلى سحر للألوان الصوتية لم يكن موجودًا من قبل . فما بدأ مع كارل ماريا فون فيبر في مشهد «أخدود الذئاب» ، وهو استخدام قدر كبير من الأصوات في أساليب التعبير النفسية ، صار في «حلقة» فاغنر ، وفي القصائد النغمية لريشارد شتراوس . وعند شونبيرغ ، أو في «بيلا وميلاسنده» لدي بوسيه تمجيدًا لأصوات الآلات الموسيقية الأوروبية . فالقيم اللونية والآلات الموسيقية الجديدة ، والتركيب الدقيق في مفهوم مزج الأصوات وسّعت الأوركسترا الكلاسيكية إلى عالم متعدّد الألوان . فغدا للقيم الصوتية للأنغام أهمّية تكاد تساوي أهمّية الأنغام نفسها . أمّا «عبقها» ، فصار جزءًا من بنية الجملة ، وبعدًا دلاليًا في «التفكير الموسيقي» .

ومع تضخّم الوسائل في الأعمال غير الإبداعية لفاغنر ما لبث التعبير الرومانسي المتأخّر أنْ فقد قوّته ، فها هو أرنولد شونبيرغ ، وهو الذي كان يأخذ بأساليب فاغنر من غير ما حرج في شبابه ، خلص إلى نتيجة خاصّة من هذا الموقف المتناقض . فابتداءً من مقطوعات البيانو الخمس op. 23 من عام 1921 تحلّل شونبيرغ تحلّلا تامًا من القواعد القديمة ، وذلك من خلال «نحوه» الموسيقي الجديد ذي الاثني عشر نغمًا . وسيكشف التاريخ إنْ كان هذا التصوّر يبقى على الزمن باعتباره وسيلة للتعبير الروحي . وليس ثمّة من شكّ ، في كلّ حال ، في أنّ هذا التشكيل الجديد للمنطق الموسيقي ، والذي تبعته ضرورة الموسيقى المتسلسلة لدى ميسيان ، وشتوكهاوزن ، وبوليه ، هو نتاج «للتفكير الموسيقي» المستقلّ . فتعدّد الأصوات الذي كان بدأ في القرن العاشر معبّرًا عن الرغبة في الحساب الموسيقي ، بلغ غايته المنطقية آخر الأمر من خلال فكرة «البنية المستقلّة» . ولكنْ ، هذا هو الآخر نتاج للفكر الغربي . فهذا هو الطريق المنطقي من الطبيعة إلى التقنية .

المصدر : صحيفة فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ Frankfurter Allgemeine Zeitung بتاريخ 9/10/1999

آسية جبّار تحصل على جائزة السلام

صدر قرار دور النشر الألمانية بمنح الكاتبة الجزائرية آسية جبار جائزة السلام لهذا العام ، لأنّ هذه الأديبة ، كما جاء في تعليق اللجنة «أتت في عملها بما يبعث على الأمل في التجديد الديمقراطي وبلوغ السلم الداخلي بوطنها الجزائر ، وفي التفاهم بين الحضارات» . والجدير بالذكر أنّ هذه الأديبة البالغة الثالثة والستّين تعيش بباريس . والمقرّر أن تستلم الجائزة المشفوعة بمبلغ خمسة وعشرين ألف مارك في 22 أكتوبر في كنيسة باول كيرشه بفرانكفورت في إطار معرض الكتاب . وقالت الأديبة معلّقة على الخبر : «هذه الجائزة لا تسرّني أنا وحدي وإنّما تسرّ شعبي كذلك» . هذا ، وقد صدر قرار منحها الجائزة بالإجماع لأنّ عملها الأدبي وثيق الاتّصال بالآراء المشجّعة على السياسة السلمية ، وهذا ، بالتحديد ، هو غرض جائزة السلام . (RG)

سعيد يُنتخَب رئيسًا جديدًا لرابطة الكتّاب الألمان

صار للكتّاب الألمان رئيسًا جديدًا غير ألماني : فقد انتُخب سعيد خليفةً لكريستوف هاين . وُلد سعيد بطهران عام 1947 ، وهو يعيش منذ 1965 في ألمانيا . وأُجبر ، لمعارضته الشاه ثمّ الخميني ، على مغادرة بلاده ، فصار منفيًا ككثير من المنفيّين . وهو يتجاوز المعتاد في كونه يؤلّف بالألمانية أشعارًا رائعة ومقالات . أهو إذًا أوّل أجنبيّ على رأس رابطة الكتّاب الألمان؟ يقول هذا من يعتقد بحماقة أنْ لا يكون ألمانيًا إلاّ من هو ألمانيّ المولد . كلاّ ، سعيد شاعر ألماني ، بل وشاعر خبير بالعالم الذي نعيش فيه . إنّه مكسب لرابطة الكتّاب الألمان . (DZ)

اكتشاف مقرٍّ قيصري تحت الأرض

اكتشف باحثان من مؤسّسة حفظ الآثار البافارية قصرًا من حوله مبانٍ في أواسط الصين ، من الأرجح أنْ يكون مقرّ شي هوانغديم ، أوّل قيصر صيني (249 إلى 210 ق.م.) . ويقع مكان الاكتشاف حوالى مئة كيلومتر شرقي مدينة كسي آن الحالية التي هي قاعدة إقليمية . وقد تسنّى للباحثين هذا الاكتشاف باستخدام مقياس للمغنطة يعمل بالسيزيوم ويُظهر أقلّ الخلال التي تحدث في الحقل المغنطيسي الأرضي . ويقع هذا القصر ، وما يتبعه من مبان ، مترين إلى ثلاثة أمتار تحت سطح الأرض ، ولا يُعرف عنه شيء كثير حتّى الآن ، سوى اسمه . ويقول فاسبيندر ، أحد الباحثين ، إنّ مساحة أرضه وأرض المباني التي من حوله تتراوح بين خمسين هكتارًا ومئة هكتار على أقلّ تقدير .

وقد أجرى الجيوفيزيائيان الألمانيان أبحاثهما في أرضٍ قريبة من كسي آن بطلب من بعض علماء الآثار الصينيين ، فعثرا على هياكل بنائية قائمة الزوايا ، تُشكّل جزءًا من مدينةٍ ذات قصر ، تمتدّ أرضها على حوالى كيلومتر طولاً وعرضًا . ومن المرجّح أنّها كانت محاطة بسور طيني . وأغلب الظنّ أنّ بيوتًا من الخشب وعنابر كانت قائمة من وراء السور ، وكانت مسقوفة بالقرميد المحروق ؛ كما كُشف عن ساحات ضخمة بين المباني . (dpa)

سورية – مهد الحضارة

يزداد الاهتمام عامًا بعد عام ، ومنذ سنين عديدة ، بماضي سورية الحضاري ، وبآثارها التاريخية ، على نحو خاصّ . لقد انصهرت حضارات شعوب كثيرة في هذه الأرض ذات الموقع الجغرافي المتميّز ، فكانت سورية ملتقى حضارات الشرق القديم ، وهي في عصرنا الحديث قبلة الأنظار لعلماء الآثار ، يأتونها من كلّ بقاع الأرض منقّبين عن نفائسها التاريخية . وقد شرع معرضٌ متجوّل ضخم في تعريف الجمهور الواسع بأهمّ ميّزات الحضارات البشرية التي ترعرعت في هذا

البلد على امتداد اثني عشر ألف عام . وبدأ هذا المعرض عرضه عام 1999 بمدينة بازل السويسرية ، ومنها ينتقل إلى كندا ثمّ إلى الولايات المتّحدة حيث يتواصل إلى منتصف عام 2002 . يشمل هذا المعرض قطعًا أثرية مختارة تتجاوز أربعمئة قطعة ، ممّا يمكّن الجمهور من الإطلال على «فردوس الأثريين» ، كما وصف سورية الرحّالةُ البارون ماكس فون أوبنهايم (1860 – 1946) . ويتضمّن المعرض ، إضافة إلى هذه المعروضات ، مجموعات واسعة من الصور الوثائقية عن الممالك الغابرة والمدن المستقلّة حيث ازدهرت مختلف الحضارات : مادّة لا تنضب ! وعُرضت صور لمراكز تاريخية هامة ، مثل رأس شمرا ، أوجاريت سابقًا ، وتلّ مرديخ ، وقادش ، وتدمر ، بلميرا سابقًا ، وتلّ الحريري ، ماري سابقًا ، وحبوبة الكبيرة ، وتلّ براك ، ودور كتليمّو التي على الخابور . وشُفعت هذه الصور بشروح دقيقة واسعة للجوانب الاقتصادية ، والسياسية ، والفكرية لدى الشعوب القديمة ، فيترك هذا كلّه في الزائر انطباعًا عميقًا . وتشمل المواضيع التي يعالجها المعرض حقبة زمنية طويلة جدًا ، تبدأ من أولى الحضارات لتنتهي إلى عصر انتشار العلوم الإسلامية . ويكون المعرض بلغ المراد منه إذا نجح في حفز الناس على التفكّر في الحضارات القديمة لإجلاء الغموض عن هويّتنا وجذورنا الثقافية . (PH)

كاتالوج المعرض :
سورية – مهد الحضارة
ميشيل فورتين
دار النشر تسابرن فرلاغ ، ماينتس ، 1999
348 صفحة

كارثة أثرية على الفرات بتركيا

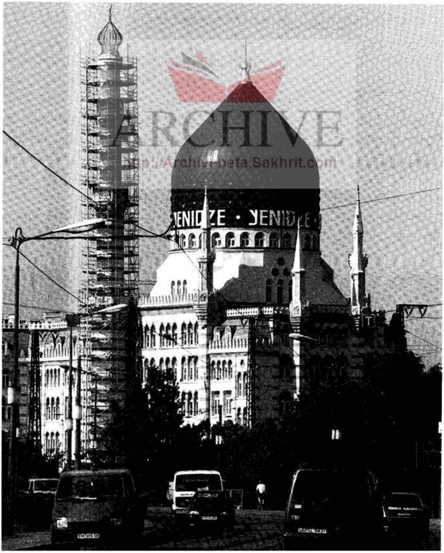
المدينة الرومانية زوغما تغرق في مياه بحيرة اصطناعية ، وآثاريّون أتراك وألمان يحمّلون الحكومة التركية مسؤولية ضياع آلاف من التحف الأثرية التي لا تعوّض ، ويقولون إنّ هذه الخسارة راجعة إلى سوء التخطيط وعدم المبالاة من لدن الحكومة التركية التي لا تكترث بتراث البلاد التاريخي . والجدير بالذكر أنّ إنشاء البحيرات الاصطناعية في تركيا على مساحة تفوق خمسة آلاف كيلومتر مربّع يؤدّي إلى ضياع أكثر من عشرة آلافٍ من الأماكن التاريخية أو يهدّد باضمحلالها . وإنّ زوغما ليست مبنية بالرخام ، ككثير من المدن الرومانية ، وإنّما بالحجر الجيري ، ممّا يعرّضها لخطر التحلّل في الماء . وأمّا أعمال الحفريّات هناك ، فهي في سباق مع الزمن خسره الأثريّون قبل إغراق المدينة بكثير . يقول التركي أونال ، مدير مشروع الحفريّات بلهجة المستسلم : «تأتي زوغما في تعداد أهمّ الآثار المعمارية الرومانية مثل أفسُس ، وبومبايي ، وأسبندوس» . ويبدو أنّ الخبراء استهانوا بوفرة القطع التاريخية التي بزوغما ، أمّا الحكومة التركية ، فماضية في سياستها بإصدار قوائم بأسماء المناطق التي ستغمرها المياه ، والتي على المعالم الأثرية ألاّ تكون فيها ! . (PH)



جامع التبغ بمدينة درسدن

كانت مدينة درسدن في أواخر القرن التاسع عشر مركز صناعة التبغ الألمانية. وقد ازدهر هذا الفرع الصناعي وقتذاك ازدهارًا منقطع النظير، وكان يُؤمَل في أنْ يستمرّ ازدهاره في القرن العشرين. وكان هوغو تسيتس تعلّم تأليف أخلاط التبغ وحذق فيه، فأسّس عام 1886 «المصنع الشرقي للتبغ والسجائر ياندزه» بدرسدن، عاصمة سكسونيا الواقعة على نهر إلبه. وأمّا يانِدْزَه، الاسم الذي اختاره لمصنعه، فقرية صغيرة بتركيا، يستورد منها تسيتس التبغ الخام. وما لبث تسيتس أنْ ارتقى إلى القمّة في ميدانه، وصار «مورّد القصر»، فكان يعتزّ بذلك ويطبعه - من باب الدعاية - على كلّ علبة سجائر ينتجها. ومن باب الدعاية أيضًا، ولإشهار نجاحه، عزم على أنْ يبني مصنعًا جديدًا يكون في شكل جامع، وعهد بتصميمه للمهندس المعماري مارتين هاميتش الذي كان آنذاك في السابعة والعشرين، فسنحت لهذا فرصة نادرة بأنْ يصمّم المبنى طبقًا لصُوَر أتي بها من مصر.

وتعرّض المشروع في أوّل الأمر لصعوبات من جهة البلدية، إذ كره المشرفون على عُمران المدينة أنْ يقام مبنى شرقيٌّ من



طراز قصور ألف ليلة وليلة على ضفّة نهر إلبه بجانب قصور الباروك التي شادها ملوك سكسونيا. بيد أنّ تهديد تسيتس بنقل إنتاجه إلى مدينة أخرى، وما يستتبعه هذا النقلُ من فقدانٍ لأماكن العمل، جعل البلديّة تتراجع وترخّص له بإقامة مصنعه الفريد الشكل.

أُنجز المصنع عام 1909، وكان أوّل مصنع في أوروبا مبنيًا بالخرسانة المسلّحة بأكمله. وأُعدَّ لزينة الواجهات حجر صناعيّ أبيض وأحمر إعدادًا خاصًا، وأنواعٌ مختلفة من الفسيفساء، وزخارف، ونقوش. واتّخذت المدخنة شكل مأذنةٍ يفوق ارتفاعها ستّين مترًا. وجُعل في السطح أبراجٌ صغيرة وأسوارٌ مسنّنة لتعزيز الطابع الشرقي لهذا البناء. وأخيرًا، نُصبت قبّة زجاجيّة ضخمة على المبنى كلّه، تُضاء ليلاً فيُبصر ضوءها حتّى من كان خارج المدينة؛ كما جُعل على المبنى لافتة في ارتفاع مترين عليها «سلام» مضيءٌ يُحيّي الناظرين.

لقد أُعجب سكّان درسدن وزوّارها بجامع التبغ أيّما إعجاب. وكتبت الجرائد عنه بإسهاب، حتّى أنّ بعضها قال إنّ المتمشّي من حوله يشعر بنفسه يتمشّى على شاطئ البوسفور، مع أنّه لم يفارق ضفّة نهر إلبه.

وكانت ظروف العمل في مصنع ياندزه تُعتبر ظروفًا مثالية. فكانت العاملات يعملن في قاعات يغمرها الضوء الطبيعي، لا يكاد يكون فيها غبار. وفي المصنع، إلى هذا، وسائل استراحة ممتازة كالمطاعم، والأماكن الهادئة ذات المضاجع، والسطح الفسيح حيث الطاولات والكراسي. ثمّ كان عام 1945 إذ دُمّرت مدينة درسدن، فأُصيب مصنع ياندزه وانهار ثلثٌ منه، ولم تُجر عليه في عهد الجمهورية الألمانية الديمقراطية إلاّ الإصلاحات الضرورية لمواصلة الإنتاج، فأُنتجت سجائر «بن عبد الله» و«خليفة بغداد» و«سلام»، وهي ماركات قد اختفت من السوق.

ظهرت، بعد إعادة الوحدة، إمكانيةٌ لتحويل ما بقي من المصنع إلى مبنى يحوي مكاتب ومحلاّت تجارية. وألقت مصلحة حماية الآثار شروطًا على المتعهّدين، حالت - لحسن الحظّ - دون مشاريع التغيير المفرط، وألزمتهم بالمحافظة على الطابع الأصلي. وهكذا رُمّمت الواجهة ترميمًا مطابقًا للأصل، فعادت إلى ما كانت عليه في البداية، بينما أُفرغ الداخل وصُمّم تصميمًا جديدًا.

واليوم، فمصنع ياندزه السابق عاد تحفة معمارية كما كان في أوّل أمره، يزوره الجمهور كثيرًا، يزورون مطاعمه ومقهاه الذي على السطح، والقبّة الزجاجية التي تُعقد فيها عروض الرقص الشرقي وتُقرأ القصص. وفي المساء، يتجلّى مصنع التبغ السابق في أجمل مظاهره، إذ تُضاء القبّة من الداخل فيشع منها الأحمر الياقوتي، والأخضر الزمُرّدي، والأزرق السماوي، والأصفر الكهرماني. حقًّا، إنّ درسدن لمعتزّة بمعلمها الصناعي الأثري.
(PH)

سفارة الفكر الأوروبي

وُضع، في منتصف مايو من العام الجاري، الحجر الأساسي لمبنى جديد ببرلين في ساحة باريس مقابلَ بوّابة براندنبورغ، وهو المبنى الذي سيحوي «أكاديمية الفنون برلين - براندنبوغ»، والتي من المتوقّع أنْ تكون من أولى أكاديميّات الفنّ في ألمانيا وأوروبا. وفي الحفل الذي رافق وضع الحجر الأساسي، نُوّه بالتقاليد الفنّية للأكاديمية البروسية التي كانت في هذا المكان التاريخي، واستمرّ عملها قرابة مئة عام قبل أنْ يقطعه النازيّون. وقد تضرّرت مباني الأكاديمية البروسية في الحرب، وصارت من بعدها مقرًّا لأكاديمية الجمهورية الألمانية الديمقراطية ومركزًا لجيش الحدود.

وقبل الحفل بيوم، جُدّدت مدّة رئاسة غيورغي كونراد(1) للأكاديمية لمدّة خمس سنوات، وهو كاتب مجري في السابعة والستين. وقد تكلّم في الحفل عن «مولدٍ جديد» للأكاديمية في مكان رمزي من مدينة برلين؛ وقال، مشيرًا إلى هذه الأكاديمية: «سيكون عمّا قليل سفارة للفكر الأوروبي في هذا المكان الذي تتجاور فيه سفارات فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتّحدة، وبولونيا، والمجر». وأشاد غيورغي كونراد بمجهودات فالتر ينس(2)، رئيس الأكاديمية الأسبق ورئيسها الفخري الحالي الذي بذل كلّ ما في وسعه في سبيل إقامة الأكاديمية من جديد. كما أشار إلى أنّ المبنى الجديد الذي صمّمه المهندس المعماري غونتر بينيش، والذي سيُستخدم فيه الزجاج كثيرًا، سيكون «دار صدق» ولؤلؤة من لآلئ برلين؛ ومن المخطّط أن يُفرَغ من بنائه في عام 2002.
(RG)

(1) György Konrad (2) Walter Jens



TROUBADOURE ALLAHS
Sufi – Musik im Industal
Peter Pannke und
Horst A. Friedrichs
Verlag Federking & Thaler
München, 1999

مغنّو الله الجوّالون
الموسيقى الصوفية في وادي السند
بيتر بنكه وهورست أ. فريدريكس
دار النشر فيديركينغ وتالر فرلاغ
ميونيخ ، 1999

العجوز ذو الشعر الطويل الأشيب المرجّل إلى الخلف الذي تراه مصوّرًا هنا ، هو «باثان خان» ، يعيش مع أبنائه وأحفاده الستّة والثلاثين في قرية اسمها «كوت أدو» ، في مقاطعة «مظفّر غرك» . فهذه أسماء غريبة ، تكاد لا تستطيع النطقَ بها . غير أنّ مَن يتأمّل وجهه ، ومَن يعرف سيرته ، ويسمع قصصه ، ثمّ مَن يسمع القرص المدمج المرفق بالكتاب يبدو له عالمَ باثان خان شيئًا فشيئًا مألوفًا تمامًا . هو العالَمُ المسكون بالإيقاع ، المحمول بالذبذبات ، المأخوذ بالشكل ، المستغرق في النغم ، عالمٌ من الموسيقيين والموسيقيات . وكان المؤلّف بيتر بنكه والمصوّر هورست أ. فريدريكس ترحّلا عدّة سنوات في وادي السند ليضعا كتابًا مصوّرًا عنه ، استنفدا الجهد كلّه في إخراجه حتّى جاء كاملاً ، أو يكاد . ووادي السند للشرق كإفريقيا السوداء للغرب : مهد الروح . ولمّا كان هذا العالَمُ موجودًا في الباكستان ، والتي تكاد لا تُعرف هنا إلاّ بما يشتهر عنها من اضطراب سياسي ، ولأنّه عالمٌ ذو طابع ديني ، فينبغي أنْ لا يُثني القارئ على هذا الكتاب لأنّ مادّته تسرّ العين والأذن وحسب ، بل أنْ يرى فيه كذلك كتابًا في التعليم والتنوير ذا تأثير كبير . ويقول باثان خان : «لكلّ دين تعاليمه ، غير أنّ مَن يدرك الحبّ ، يمكن له أنْ يفهم الأديان جميعًا» . وباثان خان هذا مغنٍّ وعازف يُعدّ في موطنه أسطورة حيّة . ويمكن لقارئ الكتاب أنْ يضيف قائلاً : لكلّ حضارة موسيقاها ، لكنْ مَن يدرك «الروح» يمكن أنْ يستمتع بموسيقى الحضارات كلّها . (NK)

▲
تاج مستاني . مغنّية جوّالة من مغنّي الله الجوّالين بوادي السند

BAALBEK
Im Bann römischer Monumentalarchitekur
Margarete van Ess, Thomas Weber (Hrsg.)
Zabern Verlag, Mainz, 1999

بعلبك
وتأثير العمارة الرومانية الضخمة فيها
مرغريته فان إس وتوماس فيبر
دار النشر تسابرن فرلاغ
ماينتس، 1999
146 صفحة

تقع بعلبك في موقع جغرافي مميَّز من هضبة البقاع اللبنانية، كثير الماء كثرة شديدة، فكان ذلك سببًا في أنْ سكنها الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ. وكان هذا المركز الديني والتجاري القديم الذي يسيطر على الطرقات الواصلة ما بين البحر المتوسِّط وسورية، وتلك الواصلة ما بين الشمال والجنوب حاز في الفترتين الهلنستية والرومانية أهمِّية كبيرة. وترجع إلى هذه الفترة أقدم العمائر التاريخية المعروفة في بعلبك. وكان الناس في العصور القديمة وضعوا نسقًا مائيًّا كثير التفرُّعات، أتاح الإفادة من الماء إفادة عظمى، ممَّا هيَّأ للاستغلال الزراعي الواسع للمناطق المحيطة بالمدينة. واتَّسمت بعلبك على مرِّ التاريخ بأهمِّية كبيرة جاوزت حدودها باعتبارها مركزًا دينيًا. وكان السادة الدينيون لهذا المركز ثالوثًا من الآلهة ذات الطابع السماوي. أمَّا الإله الرئيس فكان الإله السامي بعل، والذي عُرف كذلك باسم هدد، والذي عبده الرومان بعد ذلك باسم جوبيتر. وثاني هذه الآلهة الإلاهة فينوس (عشتار)، وثالثها مركور. وساد بعلبك في تاريخها الطويل كثير من السادة، كانوا يقحمونها في صراعات عسكرية المرَّة تلو المرَّة. فضمَّها، مثلاً، الملك الأشوري تغلات بيليسر الثالث في عام 738 قبل الميلاد إلى ولاياته. وبعدما هُزم داريوس عام 333 قبل الميلاد آلت المدينة إلى المقدونيين. وفي العهد الروماني أُقيمت ببعلبك معابد كبيرة، هي التي ما تزال تضفي على بعلبك اليوم طابعها المميَّز في تاريخ العمارة. وفتح المسلمون بعلبك في عام 635م، فكانت تلك مرحلة أخرى من تاريخها الحافل بالأحداث. وقد كتب المؤلِّفون العرب عن بعلبك باعتبارها مدينةً، مثل ابن خرداذبه من أبناء القرن التاسع، وابن رسته من أبناء القرن العاشر، ويعقوب المتوفَّى نحو عام 890م، والمسعودي المتوفَّى نحو 956م، وابن حوقل المتوفَّى في نحو 977م، والمقدسي المتوفَّى في نحو عام 985م. وتنازعت الدولة البيزنطية والفاطميّون بعلبك التي استردَّها صلاح الدين عام 1174م، وفي عام 1260م خلَّف المغول فيها آثار الخراب والدمار. واتَّسم تاريخ بعلبك في الفترات اللاحقة خلال العهد العثماني، ثم عهد الانتداب الفرنسي وحتَّى الوقت الحاضر بلبنان دائمًا بالموقع الاستراتيجي لهذه المدينة.

ويتَّفق الكتاب موضع الحديث مع ما لبعلبك من أهمِّية وسحر؛ ففي هذا العمل الكثير الصور كثرة شديدة تِسْعُ مقالات، تتناول جوانب أساسية تتعلَّق بأحداث أو مسائل من تاريخ الفنّ ذات العلاقة بالمدينة. فيتحدَّث مقال أساسي عن النجاح الذي أصابه علماء الآثار من ألمان، وفرنسيين، ولبنانيين في عملهم ببعلبك. وكانت المبادرة إلى التنقيب الأثري في المدينة تبعت زيارة القيصر الألماني، فيلهلم الثاني، للمدينة، وذلك في شهر نوفمبر من عام 1898، والذي طلب من السلطان عبد الحميد الثاني الإذن بالتنقيب في المدينة. فكُلِّف عالما الآثار الألمانيان، روبرت كولدواي وفالتر أندريه اللذان نقَّبا فيما بعد في بابل وآشور، أنْ يقوما بحملة أوَّلية يحسبان خلالها ما سيتطلَّبه التنقيب الأثري من وقت ومال. واستمرَّ التنقيب الأثري من أواخر عام 1898 حتَّى عام 1904. وتولَّى إدارة تلك الحملة الأثرية أوتو بوخشتاين، وصاحبه معماريون ومصوِّرون. وانتهت الحملة إلى نجاح، فأزاحت الأنقاض التي كانت تجمَّعت عبر القرون على معابد جوبيتر، وفينوس، وباخوس. وتلا ذلك توثيق دقيق للعدد الكبير من المكتشفات الصغيرة.

وتجد ذكرًا لبعلبك في أدب الرحلة الألماني المكتوب في القرن التاسع عشر. فقد زارها الأمير هيرمان فون بوكلر موسكاو، وعلماء في الطبيعة، مثل الطبيب أولريش ياسبر زيتسين، أو القس البروتستانتي فريدريش ليبه تروت. وليس هؤلاء سوى قلَّة من الزوَّار الألمان الكثر الذين أمُّوا ذلك الموضع القديم. وتتجلى في كثير من أخبار تلك الرحلات ما كان لدى الرحَّالة من اهتمام بلبنان، وسوريَّة، وفلسطين، ومنطقة شرق المتوسِّط عمومًا. ومثَّل الرحَّالة فئات المجتمع البرجوازي المهنية والاجتماعية كلَّها. ونخصُّ بالذكر هنا أحد هؤلاء: كارل

ماي الذي زار بعلبك في شهر فبراير من عام 1900، وتعرّف بذلك الموضع الذي جعله فيما بعد موطنًا لمشهد من مشاهد المغامرات في روايته «من بغداد إلى إستانبول» ذات الطابع التاريخي الخيالي.

ومنذ عام 1920 غدت فرنسا مسؤولة عن صيانة الموقع والحفاظ عليه، وأجرت هناك حتّى عام 1943 ثلاث «مراحل توطيد»، كانت الغاية منها تهيئة العمائر لزيارة الزائرين، واستبناء بعض أجزاء المعابد. وقد أتى استقلال لبنان عام 1943 بتحوُّلات في الاهتمام بأعمال الصيانة الأثرية ببعلبك في العقود التالية، شملت مواضع خارج منطقة القصر والمعابد في المنطقة الرومانية من المدينة. فقد كُشفت أجزاء من المسجد الأموي الكبير، وأُجريت دراسات على المسجد المملوكي في رأس العين، وعلى قبّة أمجد. وعلى قبّة السعديين، وعلى أعمال متفرّقة أخرى.

ثمّ أتت الحرب الأهلية، فكان أنْ ابتُليت الآثار بالتنقيب غير الشرعي وبما أصابها من تداعٍ، فتمثّلت الغاية القصوى لدائرة الآثار اللبنانية في الأعوام من 1991 إلى 1998 في إصلاح ما خرب من الآثار. وعاد إدراج بعلبك في قائمة اليونيسكو للتراث الثقافي الإنساني عام 1984 بنفع كبير في هذا المجال. وتُقام اليوم في معبد جوبيتر حفلات موسيقية، واحتفالات فولكلورية، وعروض مسرحية، يأتيها الزائرون من لبنان ومن خارجه، يستمتعون سنويًا بهذه العروض الثقافية المقامة في هذه الخلفية التاريخية. وأُقيم في عام 1998 متحف ضمن أسوار المدينة القديمة، ويُراد للمعارض التي يقيمها هذا المتحف وللاحتفالات التي تقام في بعلبك أنْ تحقّق المنزلة الثقافية السياسية التي تريدها الدولة اللبنانية لهذا الموقع القديم العظيم. فهي تريد أنْ تظلَّ إنجازات العهود السابقة حاضرة في عيون الأجيال الحالية واللاحقة من خلال هذه الخلفية التاريخية الفريدة.

(PH)

AM RANDE DER WÜSTE
Abdelrahman Munif
Lenos – Verlag, Basel, 2000

النهايات
عبد الرحمن منيف
لينوس فرلاغ، بازل، 2000
210 صفحات

يؤكّد عبد الرحمن منيف بهذه الرواية، وهي الثالثة المترجمة له إلى الألمانية، منزلته المتميّزة في الأدب العربي.

ويتحدّث المؤلّف في «النهايات» بحسّ مرهف وكآبة عن حياة الشظف التي يعيشها الناس في إحدى القرى. وهم قادرون، مع ما بهم من ضيق وعوز، على تدبّر شؤون الحياة في عالمهم الصغير. ومع أنّ قرية طيبة تقع على طرف الصحراء، بعيدة عن الأدغال الحضرية للمدن، إلاّ أنّ أهلها لا يرون فيها موطنًا لهم وحسب، وإنّما رمزًا لعالمهم كذلك. وعلى الرغم من كلّ ما يعانونه من قسوة المناخ، فإنّ الصحراء تكفل لهم معاشهم. غير أنّ حلول هذا الجدب بهم، والذي ما مرّ بهم مثله، ينبئ بتحوّل نمط الحياة المألوف لهم. فيبدو أنّ الوضع قد غدا المرّة خطيرًا، فقد نفدت المؤونة، واستُهلك المخزون، وقنط الناس، وما عادوا يرجون الفرج إلاّ بالصيد. ومع أنّ الأسلحة الحديثة كانت أنقصت عدد الحيوان إنقاصًا شديدًا، إلاّ أنّ رجال القرية لم يتصرّفوا بحصافة. إذ رضخوا لإلحاح أهل المدن في طلب طرائد الصيد، وتجاهلوا المحرّمات القديمة التي تحمي الحيوان



والنبات، الشجرَ منه خاصّة. ولا ينكص هذا التحوّل المدمّر للذات حتّى أمام بطل الرواية، عسّاف. فقد ظلّ يُعدّ حتّى حينها النذير من هجر التقاليد التي كفلت للقرية بقاءها منذ الأزل. إلاّ أنّه يعود، بعد محادثات طويلة، فيرافق مجموعة من الصيّادين جاءوا من المدينة إلى الصحراء، وينتهي الأمر بكارثة.

يقرن عبد الرحمن منيف في هذه الرواية المبكّرة من عام 1978 موضوعَ «الصحراء» بموضوع «البيئة». في تلك السنوات لم يكن الناس في العالم العربي أو الأدب العربي تنبّهوا بعدُ إلى البيئة وما يتهدّدها من مخاطر. وقد تغيّر ذلك، فيما يتّصل بالأدب، في الأقلّ. وتخريب الصحراء عند عبد الرحمن منيف موضوع أساسي. ففي روايته «مدن الملح» يصف تخريب الصحراء البكر في شبه الجزيرة العربية، ولتخريب الصحراء في هذه الرواية كذلك بُعدٌ مأساوي. وقد يذكّر هذا القارف بأعمال القاصّ الليبي إبراهيم الكوني، ففي روايتيه «الحجر النازف» و«التبر» (انظر فكرٌ وفنّ العدد 63 و68) يجعل الكوني الاستغلال الاعتباطي المفرط للصحراء وضياع الأساليب التقليدية سببًا في خراب الصحراء باعتبارها حيّزًا حيويًا. وبينما يستخدم الكوني القصّ، في الغالب، في الأطر السحرية والدينية، يؤثر عبد الرحمن منيف أنْ ينظر للمسألة نظرة عقلانية.

وتشتمل رواية «النهايات» على عناصر تُعدّ علامات فارقة في مسيرة التطوّر للرواية العربية، موضوعيًا وأسلوبيًا. وليس الخروج على قصّ الأحداث بحسب تسلسها الزمني أكثر عناصر هذه الرواية تميّزًا. ويلفت أسلوبُ القصّ النظر كذلك بما فيه من ميل مفرط إلى التفاصيل، مع استخدام قصص الحيوان على هيئة حكايات، ثمّ على شكل أخبار في القسم الثاني من الكتاب، فيذكّرنا عبد الرحمن منيف بهذا بكتاب «الحيوان» لأبي عثمان الجاحظ. أمّا من حيث الموضوع، فالجِدّة في هذه الرواية تتمثّل بالقرن بين الصحراء والبيئة. ويمكن حمل الصحراء في هذه الرواية، ولو جزئيًا، على المجاز. ويذكّر هذا الفهم بالروايتين القصيرتين لغسّان كنفاني «رجال في الشمس» و«ما تبقّى لكم»، أو بأعمال الأديبة اللبنانية حنان الشيخ.

وكان عبد الرحمن منيف حاز عام 1998 «جائزة القاهرة للإبداع الروائي». ويدلّ هذا التكريم على أنّ لجنة الجائزة المكوّنة من أعضاء من دول عربية مختلفة، تنظر نظرة عربية شاملة حقًّا، وتؤكّد أهمّية عبد الرحمن منيف في الأدب العربي (HvG)



NINIVE
Glanzvolle Hauptstadt Assyriens
Paolo Mattiae
Hirmer Verlag, München, 1999

نينوى
عاصمة آشور الرائعة
باولو ماتيه
دار النشر هيرمر فرلاغ، ميونيخ، 1999 217 صفحة

حظي مَن زار المعرض الخاصّ المسمّى «مدن الملوك الشرقية القديمة» الذي أُقيم بمتحف رايس ميوزيوم بمانهايم عام 1999 (انظر فكر وفنّ، العدد 70) بمعلومات عامّة ثرّة عن حضارات الشرق الأدنى، لما اتّسم به ذلك المعرض من توثيق متميّز. وأثّرت الدقّة في صناعة نماذج المدن التي عُرضت آنذاك، والمكتشفات الرائعة، والنصوص التوضيحية في الزائرين، وحفزتهم إلى زيادة اهتمامهم، كلاًّ بحسب هواه،

بالتاريخ العظيم للدول المدن في الشرق الأدنى.

واليومَ، أصدرت دار النشر، هيردر فرلاغ، اتّباعًا منها لتقليد طيّب كانت أخذت به، مجلّدًا مصوّرًا رائعًا في تاريخ الفنّ عن واحدة من أقدم مدن الإنسانية. وترجع أصول نينوى، هذه القلعة الأشورية القديمة الواقعة على الضفّة الشرقية لدجلة مقابل الموصل، إلى الألف السابع قبل الميلاد. وما خبت ذكرى هذه المستوطنة العريقة التاريخ في بلاد ما بين النهرين حتّى بعدما دمَّرها الميديون عام 612 قبل الميلاد. وقد كانت نينوى بلغت ذروة قوّتها في القرن السابع قبل الميلاد، وشمل سلطان هذه العاصمة في عهد آخر الملوك الأشوريين الأقوياء مناطق لم تعرفهاالدولة الأشورية في العهود السابقة. وكانت آشور عاصمةَ الحكم للإمبراطورية الأشورية في الألف الثاني قبل الميلاد، وهي مدينة حضارية قديمة، نقّب فيها روبرت كولدواي وفالتر أندريه بتكليف من جمعية الشرق الألمانية، في الفترة ما بين 1903 و1914. وفي الفترة ما بين القرنين التاسع والسابع قبل الميلاد، تحوَّل المركز السياسي لدولة آشور شمالاً على ضفاف دجلة.

وكانت الدولة الأشورية اتّخذت لها آشور، ونمرود، وخورس أباد عواصم قبل نينوى، عاصمتها الأخيرة الرائعة. واجتهد الملوك الأشوريون في إعمار عواصمهم أيّما اجتهاد، فظلّت آثار عمائرهم ومنشآتهم باقية على الأيّام. ومن أبرز ما بنوا المعابد ذات المدرّجات وأبراج المعابد. وإنَّما رمى الحكّام الأشوريون من بناء القصور الرائعة ذات الرياش الفخم إلى تشكيل الأشياء تشكيلاً يتّفق مع سلطانهم العالمي. فقد زُيِّنت الجدران بالنحت في الرخام وباللوحات المرسومة، وجُعلت الثيران المجنَّحة فوق البوّابات والممرّات لتحرسها، وأحاط بنينوى سور طوله اثنا عشر كيلومترًا، استُبني بعضه اليوم. ووراءه قامت قصور آشوربانيبال، وغير بعيد منها سمق قصر سنحاريب المسمّى «القصر الذي ليس كمثله شيء».

وكان سنحاريب داعية متحمّسًا للتجديد، ومحبًّا للفنّ، شرع بعد وفاة والده، سرجون الثاني، عام 705 قبل الميلاد ببناء مقرّ حكمه الفخم. واستدلَّ المنقِّبون على مراحل بناء القصر بالنقوش التي جُعل بعضها في أساسات الأسوار. وقد صوّر الفنّانون القدماء في مشاهد كثيرة إنجازات سنحاريب في السياسة والفنّ، مبتكرين لذلك طريقة فنيّة ثورية لعرض الأحداث في العمارة والنقش البارز. وتمثّل هذه المشاهد الاستعراضات الدينية، والصيد، والحصار، والموظّفين في البلاط الملكي، والأسرى، وسنحاريب نفسه كذلك. وقد ارتفعت الطريقة الجديدة بنظر الناظر، وجعلته يروح إلى بُعد غير محدَّد، فكان من أثر ذلك أنْ اكتسب المشهد المصوَّر اتّساعًا غير محدود في عين الناظر، في الارتفاع والعرض كليهما، فأصبح من الممكن أنْ يُصوَّر المحيط الطبيعي للمشهد على أنّه مكان حقيقي وليس رمزيًّا، وأباحت هذه الطريقة بعدُ عرضَ عدد غير محدود تقريبًا من الأحداث المنفردة في حيّز مشهدي فعلي.

ومن الأمثلة الأخّاذة لهذه التصاوير المنحوتاتُ الجدارية في قاعة العرش الأولى، والتي صُوِّرت فيها، مثلاً، مشاهد حصار أورارتو واحتلالها، ومشاهد للجيش الأشوري. وفي عهد آشوربانيبال، خليفة سنحاريب، طرأ تجديد في الفنّ. فقد أتاح الرسم المنظوري للمشاهد تشكيلاً أكثر حرّية، وإحساسًا أفضل بالأشكال، فأضفى ذلك خفّة على المشاهد المرسومة. ويتجلّى هذا الانطباع بصورة خاصّة في مشاهد الصيد، حيث تبدو الحيوانات كما لو كانت معلّقة حقيقةً في الفراغ. وقد بلغ الفنّانون بنينوى من خلال المراقبة الدقيقة درجة عالية جدًّا من الإتقان، ومثال ذلك مشهد اللبؤة المشرفة على النهاية، أو مشهد الأسد وقد اخترمته النبال المصوَّر في قصر آشوربانيبال.

واتّسمت فصول الكتاب، في كلّ حال، بالدقّة الشديدة في التأليف في تناولها لموضوعات المُلْك الأشوري، وعلاقته بالعقيدة والفنّ، وعمائر نينوى ومعالمها، أو فيما يتّصل بالتاريخ من «العصر المظلم» وحتّى فترة سرجون الثاني. فالكتاب مصدر زاخر بالمعرفة عن نينوى والمملكة الأشورية. فهذا المجلّد المصوَّر «نينوى» ليس حلية وحسب، بل ومصدر للمعلومات أيضًا من الطراز الأوّل. (PH)

أسطى عمر، صورة من كتاب «مغنو الله الجوّالون» الموسيقى الصوفية بوادي السند